وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

جامعة الجزائر 2

كليـة اللغة العربيـة وآدابها واللغات الشرقيـة

قسـم اللغة العربيـة وآدابها

مفارقة العنوان في القصيدة العربية المعاصرة

-نماذج مختارة-

رسالة مقدمة ضمن متطلبات نيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالبة:
جوامع عقيلة

إشراف الأستاذ: الدكتور
أ.د علي ملاحـــــي

لجنة المناقشة:

أ. د. مشري بن خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيسا
أ.د. علي ملاحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مقرراً ومشرفا
أ.د.سهيلة عبريق	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضواً مناقشا
أ.د حفصة جعيط	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضواً مناقشا
د.عبد القادر قدار	أستاذ محاضر أ	م.ج. خميس مليانة	عضواً مناقشا
د. راوية يحياوي	أستاذ محاضر أ	جامعة تيزي وزو	عضواً مناقشا

كلمة شكر وتقدير

أشكر أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: علي ملاحي على ما قدمه لي من توجيهات قيمة وملاحظات سديدة.

وأشكر زوجي الدكتور: عبد الوهاب بوبعة الذي رافقني في إنجاز هذا البحث.

وأشكر جميع الأساتذة الذين أمدوني بمراجع قيمة في موضوع البحث أذكر منهم:

الأستاذة الدكتورة: شادية شقروش من جامعة تبسة

الدكتورة: نوال بن صالح من جامعة بسكرة

الأستاذ: عيسى ماروك من جامعة الجزائر2.

الدكتور: سامي بن عبد العزيز العجلان من جامعة أم القرى بالمملكة العربية السعودية.

الدكتور: صادق القاضي من جامعة تعز باليمن.

الدكتور: جميل حمداوي من جامعة عبد الملك السعدي بالمملكة المغربية.

الدكتور: لطيف يادكار من جامعة صلاح الدين الأيوبي بالعراق.

الدكتور: جاسم محمد جاسم من جامعة البصرة بالعراق.

جوامع عقيلة

الإهــداء

أهدي هذا الجهد:

إلى روح أبي الطاهرة

إلى أمي الحبيبة

إلى إخوتي الأعزاء

إلى أولادي: أماني وآمنة وأمين ومارية وأيمن.

إلى من عايش هذا البحث صبرا وإحسانا وفكرا ومساءلة

زوجي عبد الوهاب بوبعة

إلى كل قارئ وقارئة ينطق بلغة الضاد، يصبو إلى العلا ويسعى لإعادة المجد الضائع.

إليكم جميعا أهدي هذا الجهد.

جوامع عقيلة

مقدمـــة

مقدمة

مصطلح" المفارقة" (L'ironie)من المصطلحات التي تتردد بكثرة في النقد العربي المعاصر، وهو مفهوم حي تتنازعه مقاربات مختلفة أشد الاختلاف، فقد يجد فيها عالم الاجتماع تجليا من تجليات العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، ويجد فيها الفيلسوف شكلا من أشكال الوعي والجدل الصاعد.

فالمفارقة من المفاهيم المعرفية التي تغري حقولا معرفية مختلفة، إذ تكاد لا تستثني نشاطا إبداعيا يأتيه الإنسان.

وتتبدى المفارقة في مظاهر شّتى تّتصل بالوجود والمجتمع، ومن ثم تنعكس صورها في الأدب، وتتمّثل في أوجه الّتناقض والّتضاد في علاقات وأطراف يجب أن تكون متوافقة، وكذلك فيما يظهر لنا عكس حقيقته، حيث نرى العبث في الجد، والزيف في الحقيقة، ولهذا تّتصل المفارقة في كثير من صورها بالّتهكم والسخرية والدهشة والألم والإحساس بالفجيعة والمأساة.

تقوم المفارقة على أساس أن ما نسّلم به وما نقبله هو أمر لا يجب أن نسّلم به من وجهة نظر موضوعية. فالمفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والّتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تّتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف.

تمّثل المفارقة آلية من آليات بناء عنوان القصيدة العربية المعاصرة، ومن ثم تمّثل دراستها آلية من آليات تحليل النص الشعري.

وقد اخترنا لفظ "المفارقة" كترجمة للفظ "Ironie" الفرنسي، ولفظ "Irony" الإنجليزي باعتبارها أكثر الترجمات قربا من مفهوم المصطلح، مقارنة بغيرها من الترجمات، كالسخرية والتهكم والتناقض والّتباعد الساخر والمفارقة الساخرة. بالإضافة إلى كون ترجمة المصطلح "Ironie" بالمفارقة أكثر الترجمات تداولا بين الباحثين والّنقاد العرب المعاصرين.

وإذا كانت الغلبة في الغرب في مجال الإبداع الّنقدي بالّنسبة لدراسات المفارقة، مقارنة بالإبداع العربي، فلا شك أن الأمر ليس كذلك في مجال الإبداع الأدبي، إذ إن الّناظر في الأدب العربي شعره ونثره، لا ينفك يجد مساحات شاسعة من أراضي المفارقة لم تطأها قدم ناقد بعد. ويعد عنوان القصيدة العربية المعاصرة واحدا من هذه المساحات.

تكمن أهمية هذا البحث في قراءة عتبة من عتبات القصيدة العربية المعاصرة، هوالعنوان في ضوء مصطلح حديث هو المفارقة، باعتبارها واحدة من الأساليب المتعددة التي تم توظيفها من أجل بناء نص العنوان بناء ذا معنى بالدرجة الأولى.

ولعلّ ما يزيد من أهمية هذه الدراسة للمفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة، أن الاستجابة النقدية للمفارقة في العنوان، كانت استجابة محتشمة لا تفيه حقه. فبالرغم من توفر بعض الدراسات الجادة في حقل المفارقة في الأدب، إلا أّنها لم تطرق النصوص العنوانية إلا فيما ندر. نذكر من هذه الدراسات: "المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة لمحمد العبد، وفيها استعان الباحث بعلم الدلالة

لتحليل المفارقة في نص القرآن الكريم. والحقيقة أن الدراسة المذكورة تعد مرجعا رئيسا للباحثين العرب في المفارقة، وكتاب" بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري" لنجلاء حسين الوقاد، وهي دراسة أسلوبية حاولت الكاتبة من خلالها استجلاء المفارقة وآلياتها في فن المقامات. وبحث بعنوان" بناء المفارقة، شعر المتنبي نموذجا" لرضا كامل، وبحث آخر موسوم بِـ" بناء المفارقة، أدب ابن زيدون نموذجا" لأحمد عادل عبد المولى. و"خطاب المفارقة في الأمثال العربية" للباحثة نوال بن صالح، إلى جانب بحث قصير أنجزه حسنى عبد الجليل يوسف بعنوان" المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي".

وتجدر الإشارة إلى أنّه–باستثناء الدراسة الأولى–فإن الدراسات التي تناولت التراثية من هذه الدراسات نذكر: "المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا" لحسن حماد، وبحث: "المفارقة والأدب" لخالد سليمان، وكتاب "المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش نموذجا" لناصر شبانة، إلى جانب دراستين متميزتين، الأولى بعنوان" بناء المفارقة في المسرحية الشعرية" لسعيد شوقي، والثانية لنجاة على بعنوان "المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة جدا".

ولعلّ أهم دراستين نظريتين للمفارقة في الّنقد العربي، كانت محاولة كلّ من نبيلة إبراهيم في كتابها "فن القصص في الّنظرية والتطبيق" والذي خصصت فيه مبحثا للمفارقة مع نماذج تطبيقية عن الجاحظ والمتنبي والمازني. أما المحاولة الثانية فقد قامت بها سيزا قاسم بعنوان" المفارقة في القص العربي المعاصر"، هذا إلى جانب بحث أمينة رشيد الموسوم ب:"المفارقة الروائية والزمن التاريخي".

أما عن المراجع المترجمة فلا يمكن تجاهل فضل ترجمة عبد الواحد لؤلؤة إلى الإنجليزية لكتاب دي سي ميويك " The Irony and the ironic "إلى كتاب المفارقة وصفاتها" في موسوعة المصطلح النقدي، لكّننا نعترف أن المراجع الغربية كانت أكثر دقة وعمقا وتوسعا في مجال البحث في المفارقة، الأمر الذي ساعدنا بشكل كبير على استجلاء المفهوم وإدراك آلياته، نذكر من هذه المراجع: Poétique de l'ironie: لصاحبه Pierre Shoentjes.

وكتاب: L'ironie littéraire essai sur les formes de l'écriture oblique

للناقد Philippe Hamon.

وكتاب: Lironie لـ Florence Mercier Leca

وبحث هام بعنوان: Socrate ,Ironie et philosophie morale للكاتب Gregory Vlatos قامت الكاتبة الفرنسية: Catherine Dalimier بترجمته عن الإنجليزية للفرنسية.

وتجدر الإشارة إلى أن جل الجهود العربية–على قّلتها بالمقارنة بالمجهود الغربي–في هذا المجال، قد ركزت على جمع المادة النظرية المتعلقة بالمفارقة، وإن طبقت جاء تطبيقها مركزا على فن القص.

من هنا كانت الصعوبة في تطبيق نظرية المفارقة–كآلية من آليات تحليل النص الأدبي–على العنوان الشعري. والسبب ليس انعدام المفارقة في العنوان، فمادة المفارقة في العنوان غزيرة تضاهي

المادة الموجودة في النص الشعري العربي المعاصر، لكن العقبة الرئيسة أمام دراسة من هذا النوع تكمن في ندرة وحداثة الدراسات التطبيقية حول العتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، إلى جانب انعدام الدراسات العربية التي تتصدى لظاهرة **المفارقة في العنوان**. هذا بالرغم من أن عناوين القصيدة العربية المعاصرة تتّخذ **تقنية المفارقة** وسيطا بين مبدعها ومتلقيها، حيث يستخدم العنوان الألفاظ استخداما خاصا ومكثّفا عن وعي بمقصدية هذا التكثيف، مفترضا وجود متلق يستطيع الوقوف على كثافة تلك الألفاظ ومدلولاتها المفارقة في سياقاتها، مما جعل المفارقة تتجلى بشكل واضح في عناوين القصائد العربية المعاصرة ومتونها على حد سواء، وقد اتخذت السياقات من اللغة/الألفاظ عبر تشكلاتها المختلفة مادّة لها في صنع المفارقة. من هنا كان اختيارنا لعنوان البحث كالآتي:

"مفارقة العنوان في القصيدة العربية المعاصرة" نماذج مختارة.

أما أسباب اختيار الموضوع، فمن أبرزها:

1-ثراء المسائل المتعلقة بالعنوان، وما تقدمه الدراسة المعمقة له من فوائد تعود بالنفع على حقل الدراسات النقدية، ولا سيما أن تناول النصوص الشعرية بحاجة الى استكشاف أفضل الطرق لتحليل عنوان القصيدة، وإبراز جمالياته الفنية، والوقوف على أحسن الوسائل والأساليب للربط بين العنوان والقصيدة، بما يخدم في النهاية التحليل النقدي الشامل للنص الشعري.

ومن هنا يتجه البحث إلى تناول هذه الظاهرة الشعرية التي لا تكاد تخلو منها قصيدة معاصرة، من خلال التتبع النقدي لأبرز الجوانب الجمالية والفنية المتصلة بعنوان القصيدة، سعيا الى تحقيق هداف التالية:

2-إبراز أهمية عنوان القصيدة في الدراسات النقدية العربية الحديثة والكشف عن سماته وأنواعه ووظائفه، وعلاقاته السياقية.

1- دعم التنظير بالتطبيق، من خلال تقديم دراسات تحليلية تطبيقية لعنوان القصيدة تكشف عن جماليات المفارقة فيه.

من هنا جاء هذا البحث ليخطو خطوة إلى الإلمام بموضوعي المفارقة والعنوان نظريا من جهة، وقراءة المفارقة في عناوين القصائد الشعرية المعاصرة بوصفها خطابا عتباتيا يؤثر في نوعية استخدام اللغة من جهة أخرى.

وقد استخدمنا مصطلح المفارقة موازيا لمصطلح الموقف المفارقي أو الرؤية المفارقية. أما اختيارنا عنوان القصيدة العربية المعاصرة مادة البحث في المفارقة، فيرجع إلى أسباب عديدة، أهمها أنه في الوقت الذي نالت متون النصوص الإبداعية حظا كبيرا من اهتمام النشاط النقدي ، نجد أن العنوان بعامة، كمتعلق حساس من متعلقات تلك النصوص، لم ينل إلا حظا يسيرا من ذلك الاهتمام، وخاصة في النقد العربي الحديث؛ إذ لم يتعد الاهتمام بالعنوان بوصفه عنصرا إبداعيا من جانب هذا النقد إلا بقدر ما ينصب في خدمة تحليل النصوص والتدليل على منطقية نتائج التحليل، وغالبا ما كان التطرق

إليه عرضيا ومقتضبا ، ذلك أن المسح الذي قمنا به لتتبع الدراسات التي تناولت العنوان كإشكالية لا يشير إلا إلى عدد يسير من الكتب التي اختصت بدراسته، الأول هو الدراسة التاريخية التي قام بها الدكتور محمد عويس في كتابه الموسوم بـ(العنوان في الادب العربي–النشأة والتطور)، وكتيب (ثريا النص–مدخل لدراسة العنوان القصصي) لمحمود عبد الوهاب، وقد توفر الكتاب الأول على جهد كبير في تتبع ظاهرة العنونة تاريخيا بدءا بعصر التدوين وانتهاء بالعصر الحديث. أما الثاني فقد اهتم بفحص آليات وطرائق اكتشاف العنوان واختياره مستعينا بآراء مجموعة من القصاصين الذين تناولت الدراسة عناوينهم.

وأما الكتاب الثالث فهو كتاب (محمد فكري الجزار) الموسوم بـ(العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي)، ولعله أوثق الكتب صلة ببحثنا هذا–في جزء منه– موضوعا ومنهجا، إذ شكل عنوان القصيدة الشعري جزءا صغيرا من اهتماماته جنبا الى جنب مع العنوان المقالي، والعنوان القصصي. وهو بذلك يشكل فتحا لمن جاء بعده من النقاد والدارسين الذين تناولوا العنونة موضوعا نقديا كبسام قطوس في مؤلفه (سيمياء العنوان)، وعبد القادر رحيم في دراسته الجادة الموسومة بـ(علم العنونة). وكتاب جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري لجاسم محمد جاسم وكتاب إغواء العتبة، عنوان القصيدة وأسئلة النقد لجاسم محمد جاسم ، إلا أن هذه الدراسات تبقى–كميا على الأقل–لا تفي بحاجة المكتبة النقدية العربية إلى دراسات في هذا المجال، ويبقى العنوان بوصفه ظاهرة إبداعية بحاجة إلى المعالجة وتسليط الضوء، خاصة لدى المبدعين في العصر الحديث، ذلك أن الاختلاف الملحوظ في بنية العنوان ووظائفه وسعيه إلى مضاهاة نصه جماليا ودلاليا بدا اليوم مسألة تثير الانتباه، وخاصة بعد تزايد اهتمام كل من المبدع والمتلقي على حد سواء بما يحيط بمتن النص من (عتبات سيميائية) يتمثل العنوان في مقدمتها مفتاحا تأويليا ، وعاملا مساعدا وأحيانا مركزيا في فك مغاليق المتن المندرج تحته.

لذا وجدنا أن دراسة مفارقة العنوان كإشكالية يمكن أن تصب في مصب الجهود التي تسعى الى سد ثغرة توفرت عليها المكتبة العربية في هذا المجال، إذ على الرغم من الأهمية الفنية للمفارقة فإننا لم نجد باحثا عربيا تجرد لدراستها في العنوان في كتاب مستقل أو في فصل قيم.

وقد حرصت منذ البدء على تجنب اقتصار هذا البحث على شعراء بلد معين، أو اتجاه فني محدد، لأن الغرض كان تتبع مفارقة عنوان القصيدة في إطار كلي يكشف ما تتسم به هذه الظاهرة من وحدة وتنوع في آن واحد.

وإذا كانت الدراسة المقتصرة على شعراء بلد معين، أو تيار فني محدد تتسم بأنها أقرب إلى الدقة والتخصيص؛ فإنها في المقابل أبعد عن الرؤية الشاملة للظاهرة الفنية، لأنها تعزل غير معزول، إذ تحجب مجال النظر عن رؤية التأثير والتأثر المتبادل بين الشعراء العرب المشتركين

في لغة واحدة، ولعل هذا البحث يكشف من خلال تنوع مصادره الشعرية عن مجال من المجالات الإبداعية التي يشترك فيها الشاعر الجزائري مع بقية الشعراء العرب، وهو ما يظهر منزلته الإبداعية بينهم، ومدى تأثره بهم، وتأثيره فيهم، ومقدار إسهامه في الحركة الشعرية المعاصرة.

ومما يتصل بمنهج البحث أيضا أن بعض الظواهر والشواهد قد تتكرر الإشارة إليها في أكثر من موضع، ولكن مناط الاستشهاد بها مختلف في كل موضع، فإعادة الموضوع أو الشاهد لا تعني التكرار، بل النظر أليها من زاوية أخرى.

أما ما قد يلحظ من كثرة الشواهد على ظاهرة المفارقة من عناوين القصائد؛ فإن الباعث عليها هو الرغبة في تقديم تصور أوضح عن طبيعة عنوان القصيدة في الأدب العربي المعاصر، وإبراز المجالات الإبداعية الأكثر رواجا، والأغزر بين الشعراء العرب.

يلتئم هذا البحث من خلال مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة. ضم المدخل الجانب النظري المتعّلق بالمفارقة وتناولنا فيه: تعريف المفارقة وعناصرها وأنواعها وصفاتها ووظيفتها، إلى جانب إشكالية ترجمة المصطلح إلى العربية. كما ناقشنا في هذا المدخل وجود المفارقة في الوعي البلاغي العربي.

الفصل الأول تناولنا فيه مفهوم العنوان ومفهوم القصيدة ومنزلة كل منهما في النقد الأدبي الحديث.

والفصل الثاني خصصناه لدور المفارقة اللّغوية في بناء عنوان القصيدة العربية المعاصرة من خلال استعراض تجليات المفارقة اللغوية وأبرز أشكالها كالمفارقة اللفظية والمفارقة الرومنسية والمفارقة التصويرية، إضافة إلى دلالاتها وأهم وظائفها.

أما **الفصل الثالث** فقد تعرضنا فيه لاستجلاء جماليات المفارقة السياقية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة، من خلال ثلاثة أنماط كبرى من هذا الشكل من المفارقة وهي: المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث والمفارقة السقراطية. وقد سعى البحث في هذا الجزء التطبيقي عن المفارقة إلى توضيح كلّ شكل من أشكال المفارقة السياقية والفرق بينها كما طبق على نماذج عديدة من العناوين التي تقوم في بنيتها على المفارقة السياقية مع التركيز على أدوات تنفيذ المفارقة كالصراع والتوّتر والعنصر الكوميدي والمفاجأة وكسر أفق التوقع وغيرها من الأدوات.

أما **الفصل الرابع** فقد خصصناه لآليات تنفيذ المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة مركزين على أبرز هذه الآليات كالسخرية بأشكالها من تهكم وهزل وكاريكاتور، وآليات: الانزياح والتضاد والقناع والإيقاع باحثين في مقدرة هذه الوسائل الفنية على إنتاج البنى العنوانية المفارقة.

تتطّلب طبيعة البحث في المفارقة الإفادة من عديد المناهج النقدية، لذا كانت استعانتنا ضرورية بمفاهيم الأسلوبية ونظرية القراءة في الجزء التطبيقي من البحث، أما في الجزء النظري فقد قام البحث على المنهجين التاريخي والوصفي التحليلي، لجمع المادة النظرية ومقارنتها ووصفها وتحليلها.

أما في جزئه التطبيقي فقد اعتمدنا على المنهج الأسلوبي.

في الختام أوجه كلمة شكر موجزة في عبارتها مكثفة في دلالتها كإيجاز العنوان

وكثافته، للأستاذ الدكتور علي ملاحي الذي تشرفت بإشرافه على رسالتي فله مني كل التقدير.

مدخل: مفهوم المفارقة وأنواعها ووظائفها

أولا: المفارقة إشكالية المصطلح وتطور المفهوم:

إن موضوع الأدب يسعى جماليا إلى إثارة لذة المتلقي واهتمامه، والرؤية الموضوعية الجديدة تقتضي تراكيب جديدة كما يرى (روجر فاولر) الذي قال:" إن الاستعمال الطبيعي أو المألوف هوالقاعدة الأساس للغة، وإن للأدب امتياز خرق القانون–الجوازات الشعرية–وإنه ينتعش عن طريق إنتاج تجميعات للمفردات خروجا على الاستعمالات القواعدية المألوفة"[1].

ويعلن (رينيه ويليك) و(أوستن وارين) عن الإحساس المهيمن في الاستجابة الجمالية في الأدب بقولهما:" يتألف استمتاع الناس بالعمل الأدبي من إحساسهم بالجدة وإحساسهم بالتميز"، إذ أن "خلق التداعيات الغريبة لمضامين غير متوقعة هي صفة ملازمة للأدب. [2]

وأكثر مناطق الإبداع الأدبي فاعلية في إذكاء روح الشعرية والجمال في رحاب النص، هي تلك التي تحفل فيها اللغة بالالتقاء بين الأضداد، والالتئام بين النقائض، فتعمل –كما يقول عبد القاهر الجرجاني–عملَ السحر في تأليف المتباين [3]، وبذلك تجعلنا اللّغة الأدبية أمام بناء متكاملٍ لظاهرة موجهة للحركة الدلالية في الخطاب الإبداعي، ومفَجِّرة للجمال في آن واحد، وهو ما نطلق عليه **المفارقة**. لتصير المفارقة نفسها **خطابا إبداعيا** ورؤية للعالم في آن واحد.

وقد تنبه (ديسي ميويك) (Douglas.C. Muecke)إلى الارتباط الوثيق بين الأدب والمفارقة فقال:" أهمية المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل" و" إن الأدب الجيد جميعا يجب أن يتصف بالمفارقة".

والمفارقة كفيلة بتقديم الرؤية المتميزة التي يتطلبها الأدب بواسطة الرؤية الخاصة المضادة، أي أنها تبتعد عن المألوف إلى ضده.

تقوم بنية المفارقة إذا على اجتماع عناصر **ثنائية متضادة** لا يتَوقَّع لها أن تجتمع في سياق واحد، أو موقف واحد، فقد نرى من الأفعال والأقوال ما يبين تجاهل العالم، وتعالم الجاهل، وانخداع الماكر وما إلى ذلك من المظاهر التي تحمل في اجتماعها وبين طياتها ذلك العنصر الذي يقوم على المفارقة.

---

(1) ريني ويليك وأستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ص:307.

(2) شكري عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة العربية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص:09.

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتناء مصطفى شيخ مصطفى وميسر العقاد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2007، ص:99.

فإذا كانت لغة العلم لغة مباشرة أحادية الدلالة، فإن لغة الأدب لا ترضى بأقلّ من انفصال حاسم قد ينأى باللّغة تما ما عن التبعية للمعنى، بل قد يصل بها الأمر إلى أن تكون نقيضا مباشرا له.[1]

ومن طبيعة هذه اللّغة تنبع صور المفارقة والتي هي أيضا نتاج رؤيتين:(رؤية الدهشة والرؤية الكلية) هذه الرؤية المزدوجة هي التي تتناول الأشياء المألوفة العادية، بطريقة من شأنها أن تجعلها تظهر للّذهن، وقد اكتسبت سحر الجدة من أوضاع وصور غير عادية. مثال ذلك تصدير الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي كتابها "نسيان Com" بملحوظة طِبعت على الغلاف باللّون الأحمر، وبشكل دائري جاء فيها: **يحظر بيعه للرجال** وتقصد الكتَاب. إن هذه البنية تثير الدهشة بعيدا عن الوعي بمقصدية Intentionnalité الكاتبة، إذ تخلو من ضروب الاستعارات والمجازات، غير أّنها تحمل **انزياحًا**(Ecart) من نوع آخر، انزياحا يحدث انفصاما بين مكونات بنية لغوية تتفارق فيها المحمولات.

فالأكيد أن الكاتبة تريد لمؤلَّفها أن يحقق رواجا بين جموع القراء، رجالا كانوا أو نساء. ولا تستطيع أن تحظر بيع كتابها على الرجال حتى وإن رغبت في ذلك فعلا. لكّنها بهذه العبارة تقول النّقيض تماما، بحيث تستفز الرجال لقراءة هذا العمل، كما تغوي النساء بهذه الجملة **المراوغة** التي تحمل معنيين متناقضين، تريد أن تقول: إن كتابها فيه كثير من البوح النسائي شديد الخصوصية، وهي بنفس البنية تقول أيضا اشتروا الكتاب أيها الرجال هذا إلى جانب دعوة النّساء.

لا شك أن القارئ الذي امتنع عن شراء الكتاب من الرجال، سيقع ضحية غفلته وطاعته العمياء. ولكن يكفي أَن الكثيرين سواه قد نجحوا في التقاط الرسالة الخفية، إنها رسالة **المفارقة** (Le Message de l'ironie) ففكوا **شيفرتها** (Code de l'ironie)، **وأعادوا** إنتاج الدلالة الخفية، أي أعادوها إلى لحظة ما قبل الانزياح. هذا الانقلاب من الضد إلى الضد هو ما يولِّد فكرة المفارقة في أبسط صورها وأقّلها تعقيدا، ومن هنا تتساوى البنيتان:(**يحظر بيعه للرجال = أيها الرجال اشتروا الكتاب)** وعلى القارئ أن يتصرف في هذه البنية اللغوية المراوغة على اعتبارات **وقرائن** (Indices) مُرافقة ليتمكن من الوصول إلى المسكوت عنه، أو المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد. من هنا ننطلق لاستجلاء مفهوم المفارقة وتطوره وإشكالية ترجمته إلى العربية.

(1) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل ونقل وسعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص17.

1- في التراث الغربي:

ليس من السهولة وضع تعريف جامع ومحدد لمصطلح المفارقة نظرا لتاريخه الطويل المتشعب، فهو أشبه بجسد قطعت أوصاله دونما اتفاق مسبق، ووزعت بين العديد من اللّغويين والفلاسفة والبلاغيين، وآخرين تداولوه بأشكال مختلفة، وطوروه بحيث أصبح له في كلِّ سياق يرد فيه معنى مختلف جديد. [1]

ويعترف (دي سي ميويك) (Douglas.C. Muecke) وهو من أهم -دارسي المفارقة- بصعوبة تعريفها ويرى أن الكتابة عن هذا الموضوع أقرب ما يكون إلى المخاطرة [2]، ويقرّ أنه "من العسير عليه -كناقد أدبي-أن يجد تعريفا دقيقا ومختصرا يمكن أن يشمل كلّ أنواع المفارقة، ويستبعد ما يقع خارج نطاقها، وأن التمييز بينها من زاوية معينة قد لا يكون كذلك من زاوية أخرى. [3]

إن الشروع في الحديث عن المفارقة قبل تعريفها، وتحديد مجالها سيؤدي لا محالة إلى الدخول في تصور خاص، له بداية، وليس له نهاية وحدود تتجاهل-في كثير من الأحيان-الاجتهادات والتصورات الأخرى. فهناك من يشتغل بالمعنى المعجمي للكلمة في اللّغة العربية، ثم يستدعي الموقف الأخلاقي أو الديني من ذلك المفهوم، فيقع في الحرج، وقد يعترض على الموضوع برمته قبل الخوض فيه، "وهناك من يأخذ كلمة ""Ironie من أصولها الإغريقية، واشتقاقها في البلاغة الأوروبية القديمة [4]، فيقف عند فهم لساني ضيق، متعالٍ، يرفض التّعامل مع المفاهيم الفضفاضة التي هي سند للبلاغة ومرجعها. وهناك من يأخذ الكلمة من زاوية فلسفية عدمية معتِبرا الأدب مجرد مجال للّتجارب، والبلاغة عرض مجرد لا يمس الجوهر. والحقيقة أنّه يصعب-على وجه الدقة -تحديد زمن الاستجابة لظاهرة المفارقة، فهو أمر غائر في الزمن، إذ يرتبط بقصة الخلق وشعور الإنسان لأول مرة بالخلط بين القبح والجمال، والخير والشر، إلا أنّه من المؤكد أن الإنسان يعيش منذ نشأته داخل ظاهرة المفارقة، يحياها ويلاحظها ويستخدمها دون أن يسميها أو يعيها، أو حتى يدركها، ذلك أن النّاس مختلفون سواء في الاتصاف بها أو الانتباه لها، تبعا لتكوينهم الاجتماعي والثقافي، وكذلك الميول الفطرية لكلّ فرد منهم، مثل الذكاء ونمط الشخصية. غير أن الإنسان ما إن أدرك أنّه يعيش في داخل المفارقة حتى توالت تعريفاته لها، وتعليقاته عليها، ولذلك سوف نجد أقوالا كثيرة لكّتاب وفلاسفة وأدباء

(1) مقال نجاة علي:" مفهوم المفارقة في التراث الغربي" مجلة "نزوى"، النسخة الإلكترونية، العدد: 53. الموقع: http:// www.nizwa.com

(2) دي سي ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج 3، ط1، 1993، ص18.

(3) المرجع نفسه، ص43.

(4) محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا للشرق، المغرب، ط 2005، 1، ص8.

تتغنَّى كلّها بأهمية المفارقة سواء في الأدب أو في الحياة [1].

فكثير من النصوص أدبية كانت أو غير أدبية، تتبّنى المفارقة **استراتيجية خطابية** ومنها ما تتبناها **تقنية دلالية**، لكنها في الحالتين تعرف ما تؤديه المفارقة في سياقات الاتصال المناسبة من وظائف لا تؤديها في غيرها من الاستراتيجيات. ولقد تحّققت المفارقات من خلال اللّغة، وهي اللّغة ذاتها التي أورثها آدم نسَله فيما بعد" فكانت منذ القدم اللّغة الملازمة لفكر الإنسان والمعبرة عن موقفه من المفارقات بين المحدود واللا محدود [2]. أما التّعامل مع موضوع المفارقة فشبيه إلى حد كبير بمحاولة لملمة الضباب، وهو تعبير استخدمه ميويك، ذلك أن كثيرا منها –أي المفارقة–موجود مرئي في النص الأدبي وغير الأدبي، لكّننا عندما نقترب منه لنمسك به، نجده دائم التحول والتشكل بيد أن العثور على تفسير الضبابية التي تحيط بمفهوم المفارقة أمر أقل صعوبة من الإمساك بها.

ذلك أن هناك "عددا كبيرا من النقاط المتشابكة والمترابطة التي تشير إلى أن كلَّ شكل من أشكال المفارقة يمكن تعريفه ومعالجته من زوايا متعددة، كما أَن نماذج المفارقة وأنماطها تتشابك عادًة مع عناصر أخرى يمكن أن تدخل بشكل غير مبرر في تعريف المفارقة وتحديد مفهومها. [3]

وقد يكون من المناسب الآن أن نعرف المفارقة، وذلك قبل أن نستأنف الحديث عن مباحثها الفلسفية والفنية. "فالمفارقة بادئ ذي بدء، **تعبير بلاغي** يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة النغمية والتشكيلية بين الألفاظ، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكّنها " تصدر أساسا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للّذات بما حولها. [4]

وربما يكون من الّتبسيط المخل أن نعرف المفارقة بأّنها: كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي، أو أّنها كلام يستخلص منه المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول السطحي إذ أن المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة الّنص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، لصالح المعنى الخفي، الذي غالبا ما يكون المعنى الضد وهو في أثناء ذلك يجعل اللّغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده، فالمفارقة إَذا "لغة اتصال سري بين الكاتب والقارئ أو بين المرسل والمستقبل. والمفارقة قد تكون جملة، وقد تشمل العمل الأدبي كلَّه. وتتعدد أشكال

---

(1) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص:19.

(2) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص:72.

(3) خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 1991، ص:8.

(4) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص197.

المفارقة وأهدافها، فقد تكون سلاحا للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق يخفي ما وراءه من هزيمة الإنسان. [1]

وتحتاج المفارقة –في صناعتها–إلى مهارة لغوية خاصة، كما تحتاج إلى إحكام بالغ الدقة للعلاقة بين الشكل والوظيفة، أو بعبارة أخرى بين **المقال** و**المقام**. "وتعد المفارقة من زاوية المعجمية التاريخية عاملا من عوامل التّطور الدلالي للّغة، من حيث أن اللّفظ يكتسب معها معنى جديدا هو من معناه القديم بمنزلة **النقيض**، وذلك حين يكون الخطاب للتّهكم ونحوه [2]. والمفارقة صيغة من التعبير تفترض من المخاطب **ازدواجية الاستماع** (Double audience)، بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير، المنطوق معنى حرفيا يكمن في ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يدرك أن هذا المنطوق – في هذا السياق– لا يصلح أن يؤخذ على قيمته السطحية، ويعني ذلك أن هذا المنطوق، يرمي إلى معنى آخر يحدده **الموقف التبليغي**، وهو معنى مناقض– عادًة – لهذا المعنى الحرفي، وبناء على ذلك تبدو المفارقة نوعا من التّضاد بين المعنى المباشر المنطوق، والمعنى غير المباشر" ويتخصص هذا المفهوم قليلا بالمفارقة الدرامية (Ironie Dramatique)، حيث تنطق الشخصية المسرحية بشيء له عندها وعند ، الشخصية الأخرى التي تخاطبها معنى ما، ولكن هذا الشيء الذي تنطق به له –عند النظارة– معنى مختلف تماما. [3] إن هذا التضاد الذي نتحدث عنه يلحظه القارئ أو المخاطب من خلال السياق.

وقد كان ريتشاردز (Richards) يعرف المفارقة بأنها " توازن الأضداد". [4] والمفارقة تعبير انتقادي يعرض ملمحا سلبيا فيه مغالاة، فَيهوّن من شأنه. وربما جعَلت المفارقة –في الوقت نفسه–أداة تلطيفية، كأن يقال مثلا: "**هذه ليست فكرة غبية**" ففي هذه العبارة إشارة إلى قدر من الذكاء. فإذا قيل:" **هذه ليست** –على **أي حال**–فكرة **ذكية**" كان وضع الذكاء في موضوع الغباء علامة على التّخفيف أو التهوين من أمر الغباء على نحو تعبيري تلميحي تلطيفي تهكمي. والمفارقة لا تكون إلا عندما يكون أثرها مزيجا من **الألم والتّسلية**، ولا تترك القارئ إلا بعد أن تكون قد رسمت على شفتيه ابتسامة هادئة تصحبها السخرية من الضحية وهي –أي المفارقة–رفض للمعنى الحرفي من الضحية، هذا الرفض للمعنى الحرفي للكلام يكون لصالح المعنى الآخر، المعنى الذي لم يعبر عنه. [5] ولا بد من تشكيل

---

(1)المرجع نفسه، ص198.

(2) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 09.

(3) المرجع نفسه، ص166.

(4)عن المرجع نفسه، ص15.

(5) نجلاء حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، دراسة أسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2006، ص 05.

المفارقة في الّذهن، كما يشترط أن تشمل قدرة المرء على أن يتخيل أو يلاحظ شيئا يشكل النقيض على مستوى المفارقة.

ولعّلنا نلاحظ التعريفات المختلفة للمفارقة. فمن النقاد من يعرفها بأّنها تناقض ظاهري لا يلبث أن نَتبين حقيقته، ومنهم من ينظر إلى أبعد من المستوى اللّغوي المراوغ. والمفارقة ذات أهمية خاصة بحكم أّنها "لغة شاعرة لا مجرد محسن بديعي، وهي إثبات لقولٍ يتناقض مع الشائع في موضوع بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام. [1] والمفارقة أيضا هي فن قول شيء ما دون قوله بشكل فعلي أو صريح حيث تكتسب المفارقة سمة عمق الفن العظيم، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحذاقة والظُّرف والّذكاء. كما أنَّها عملية ذهنية أقرب إلى العقل منها إلى الحواس." وبالتالي فإّنها تنتمي إلى الذهنية الواعية، وليس إلى الغنائية الحسية. [2] وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسا على عقب، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إفراغ أحشاء قلب الإنسان الضحية لترى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك. [3]

إن نظرة على المشهد النقدي –الأجنبي والعربي–الذي تتراءى فيه حدود المفارقة تؤكد أن مفهومها لا يخلو من مراوغة. فمفهوم المفارقة في النقد الأجنبي يتداخل مع معاندة، ربما بدت متنافرة، فهي على سبيل المثال عند أفلاطون (Platon) في جمهوريته تعني:"الأسلوب الهادئ الذي يستخف بالناس". [4] وعند ريتشاردز تعني"توازن الأضداد" كما أسلفنا.وعند تومبسون (Thompson) لا تتحقق المفارقة في الأدب إلا "عندما يكون الأثر الناجم عنها مزيجا" من الألم والتسلية. [5] وعند صمويل جونسون(Johnson.S) هي وسيلة من وسائل التعبير يناقض فيه المعنى الكلمات. [6] وهي عند (ميويك)"قولك الشيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة من التفسيرات المتغايرة". [7]

أما الّنص المترجم الذي وردت فيه كلمة "Ironie" فقد كان في كتاب (الجمهورية) ومن الملاحظ أن المترجم لم يترجمها "مفارقة" وإنما سماها "**الاتضاع التهكمي**، أما الشخص الذي وردت على لسانه أثناء محاورته سقراط (Socrate) فهو "ثلاسيماخيس" إذ قال أثناء المحاورة:"يا لهرقل إنها إحدى مظاهر **الاّتضاع الّتهكمي** المتمكنة من نفس سقراط، ولقد عرفت ذلك فيك، وقلته لمن حولي، أعني أّنك لا تجيبين مسألة البتة إذا سئلت بل تتجاهل [8] فالاتضاع التهكمي المحاط بإطار من

(1)سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، د ت، ص 16.

(2) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص08.

(3) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص198.

(4) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص140.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المرجع نفسه، ص161.

(8) أفلاطون: الجمهورية، تر، حنا خبار، دار العلم، بيروت، د.ط، د ت، ص21.

التجاهل هو الشكل الأولي للمفارقة. [1] إذ يعتمد على فكرة "تجاهل العارف" (Se présenter comme un ignorant) من أجل استدراج الخصم لإبداء رأيه بحماس يظهره بمظهر الضحية، وتبرز فكرة المتجاهل الذي يستحق القصاص، فحين يسأله "تراسيفانس" عن القصاص الذي يستحق، يجيب سقراط: "قصاص الجاهلين، وهو أن يتعلَّموا من الحكيم، هذا هو القصاص الّذي أرى أنّني أستحقه مع زملائي"[2] .

وإذا كانت المفارقة قد نشأت مع الشخص الذي يبدو ساذجا ويسأل أسئلة ويقول أقلّ مما يعرف، فإنّها حين ترجمت إلى الإنجليزية باتت تشير إلى: "ذلك الأسلوب البلاغي الذي يكون فيه المغزى في تعارض مستمر حاد مع المعنى الحرفي. [3]

ومن الضروري إذًا ملاحظة الفرق الجوهري بين ما كانت تعنيه الكلمة اليونانية (Eironeïa)، إذ كانت وسيلة فنية يظهر فيها الشخص نفسه أقلّ مما هو عليه من ذكاء، وبين دلالات المصطلح في مراحل تطوره المختلفة.

إنّها الصيغة البلاغية التي تعني: "قول المرء نقيض ما يعنيه أو أن تقول شيئا وتقصد غيره". [4] أو هي نظام من الكلمات يتجّنب القول الصريح، وينكر المعنى الواضح لما يقول.

إن إشكالية مصطلح المفارقة تكمن في أن استخدام بعض الكّتاب له يتم بطريقة منَّمقة غير محددة، ينضاف إلى ذلك أنه في حالة تطور مستمر، وصيرورة أبدية، فهي "أي المفارقة لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، كما أنّها لا تعني في قطر بعينه كلّ ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا تعني في الشارع كلّ ما يمكن أن تعنيه في قاعة الدرس، ولا عند باحث كلّ ما تعنيه عند باحث آخر" [5].

ويضاف إلى رؤية (ميويك) في صعوبة الإلمام بمفهوم المفارقة، صعوبة ترجمة المصطلح في نقدنا العربي. وترجع هذه الصعوبة إلى سببين رئيسين نَتفرد عن الغرب بأولهما، ونشترك معه في ثانيهما.

الأول يتعلق باختيار الّلفظ العربي المناسب للفظ: (Ironie) الفرنسي و (Irony) الإنجليزي" ولقد اعتمدت" **السخرية**[*] في كثير من الترجمات للقيام بهذا الدور وتبعا لذلك مصطلح **الّتهكم**" [6]. وقد

---

(1)المرجع السابق، ص23.

(2)المرجع نفسه، ص24.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص 62.

(5) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص129.

* اختار محمد العمري لفظ السخرية مقابلا لـ Ironie في كتابه: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. والشيء نفسه فعله صلاح فضل في كتابيه: أساليب الشعرية المعاصرة، وبلاغة الخطاب وعلم النص.

(6) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984، ط2، ص:27.

يتعّلق الأمر بترجمة ألفاظ أخرى، إنجليزية وفرنسية غير (Ironie et Irony) إلى" المفارقة" في العربية، مثل تَبديها في كتابات سعد مصلوح في ترجمته لّلفظ الإنجليزي(Departure) وترجمة سامح الرواشدة المفارقة (Paradox) [1].

ولا شك أن الصراع في الّترجمة متبادل بين ألفاظ ثلاثة في الإنجليزية هي: (Irony Sarcasm،Paradox)، وفي الفرنسية (Ironie Paradoxe Sarcasme) . فقد ترجم لفظ "Ironie" إلى السخرية والتهكم، ولعلّ أغرب الترجمات التي عثر عليهاهي لفظ هي لفظ "**الخيال**" ومثال ذلك ما فعله نعمان أمين طه في كتابه:" السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري " نشر دار التوفيقية للطباعة والنشر بالأزهر عام 1978م، كما ترجمت "Paradoxe" إلى الضدية والتناقض أو جدل الأضداد. [2].

ويعتقد سعيد شوقي أَن هذا الخلط في التعريف يعزى إلى أَن لفظ "Ironie" "Paradoxe" يحتوي في بنياته، بل في أكبر البنى وليس العكس [3]. ويبرر عبد الواحد لؤلؤة تجربته في اختيار لفظ "المفارقة" في العربية دون غيره مقابلا للفظ"Irony" في الإنجليزية قائلا:"المفارقة "Irony" **أحسن الحلول السيئة** لترجمة هذه الكلمة إلى العربية. ويضيف: "والكلمة مشتّقة في الّلغات الأوربية من الكلمة الإغريقية (إيرونيئا) التي تفيد التظاهر أو(الادعاء)، وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية باسم (آيرون) تفيد (المفَرِّق) الذي يفرق بين المظهر وواقع الحال، ولكن يصعب في العربية صياغة صفة أو ظرف من مصدر التفريق فاضطررت إلى القول (المراقب) المتصف بالمفارقة [4].

وتُعد المفارقة من الحقول الحديثة، الّتي تقوم على دراسة الّنص الأدبي بطريقة غير مباشرة، والهدف من ذلك قراءة متأنية تعتمد على احتمالات متعددة، والأديب الناضج المتمكن من فَّنه هو الذي يذيب شخصيته تماما في أثناء الإبلاغ، حتى تتبلور شخصية العمل الأدبي ذاته. [5]

وقد أجمع الباحثون–فيما توافر لدينا من مراجع–على أَن الحقبة الزمنية التي شهدت وجود أعظم الشخصيات الفلسفية، وبالتحديد أفلاطون وأرسطو، هي الحقبة نفسها التي شهدت ميلاد المفارقة **تقنية بلاغية ورؤية للعالم**، وأَن **سقراط** هو صانع المفارقة الأول الذي يذكره لنا التاريخ في كتابه المذكور آنفا، فقد كان سقراط يتظاهر بالغباء ويرغب في تبّني أفكار خصومه وكشفها للعيان. وهو ما سماه أجدادنا العرب" **تجاهل العارف**"، و"قد كان يسأل أسئلة **سخيفة** وواضحة الإجابات حول كلّ الموضوعات من خلال كلّ طبقات الناس، لكي يعارضهم بجهلهم باعتباره عمقا في لتفكير أكثر من

(1) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ط1، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص32.

(3)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص 114.

(5) Pierre Schoentjes: Poétique de l’ironie, Edition du Seuil, 2001, P : 32

أفكاره نفسها. [1]، هذا **التظاهر** الذي كان يمارسه سقراط مع محاوريه كان يهدف من خلاله إلى زعزعة معرفتهم بالّثوابت."فقد كان الّتظاهر طريقة معينة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله. [2]

أما عند أرسطو فقد وردت الكلمة لديه في كتاب "الأخلاق" وعنى بها "الاستخدام المراوغ للّغة وهي عنده شكل من أشكال البلاغة (Figure rhétorique) يندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح". [3]

أما المتواضع (Eiron) فهو الشخص الذي يحط من قدر نفسه على عكس الدعي (Alazon) ويجعل مثل هذا الشخص نفسه غير قابلة للتجريح ومع أَن (أرسطو) لا يرضى عنه، غير أن الدعي ماض في سبيله ليكون ضحية المتواضع.

"وتجدر الإشارة إلى أن كلمة"Irony" الإنجليزية لم تظهر إلا بعد عام 1502 م، كما أّنها لم تدخل حيز الاستعمال الأدبي إلا بعد القرن الثامن عشر" [4] فقد كانت حكرا على **الحقل الفلسفي**. وقد تطور مفهوم مصطلح (المفارقة) بعد ذلك بشكل بطيء، إلى أن أصبح ينظر إليه على أّنه صيغة بلاغية، وصار تعريف الكلمة يشير إلى قول المرء نقيض ما يعنيه، أو أن نقول شيئا ونقصد شيئا آخر، كأن تذم لكي تمدح، أو تمدح لكي تذم ثم صارت كلمة "المفارقة" تستخدم لتنفيذ التظاهر حتى فيما لا ينطوي على مفارقة ما. [5]

ومع بداية القرن التاسع عشر، كانت الكلمة قد اكتسبت عددا من المعاني الجديدة دون أن تهمل المعاني القديمة. ويرى ميويك أَن هذه المعاني الجديدة التي اكتسبتها الكلمة تشكل تحولا جذريا في دلالتها. ويشبه هذا الّتحول–إلى حد بعيد–ما أحدثته الحركة **الرومانسية** من تغير جذري في الّنظرة إلى العالم عما كان سائدا قبلها. وإذا كان ينظر إلى المفارقة في السابق على أّنها في أساسها مقصودة، أي يقصد بها تحقيق غرض واضح في ذهن القائل، فقد أصبح بالإمكان رؤية المفارقة على أّنها شيء غير مقصود، أو شيء تتم ملاحظته من قبل القائل فيقوم بالّتعبير عنه، وبذلك "فقد غدا ممكنا، النظر إلى العالم أجمع، بما تمّثلَ فيه من متناقضات، وكأنه مسرح ذو مفارقة. [6]

---

(1) خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص62.

(2) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص197.

(3) Florence Mercierleca : L'ironie, Evreux, Edition n°1 2003, P : 32.

(4) خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص 129.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المرجع نفسه، ص20.

ويعّلل (ميويك) هذا التّطور في دلالة المصطلح، فينسبه إلى تفاعل التأملات الفلسفية والجمالية التي أثرت تلك الفترة [1]، وخاصة في الفكر الألماني الذي كانت له الزعامة الفكرية في أوروبا حينذاك، وكان لجهود جماعة من العلماء والأعلام مثل فريديرك شليجل(F.Schligel) الذي طور مفهوم المفارقة الكونية(cosmic irony) ، أو مفارقة الكون الذي يقع الإنسان ضحية فيه، أثر كبير في تبلور، مفهوم المفارقة، "فقد غدت المفارقة على يد(شليجل) منفتحة جدلية، متضادة، رومانسية ترى أَن الطبيعة ليست مجرد وجود، بل هي ضرورة، وأّنها أي الطبيعة عملية جدلية، قانونها الخلق المتواصل، والإفناء المستمر في الوقت نفسه، والإنسان فيها ليس سوى شكل مخلوق يطاله هذا القانون القائم على الخلق والإفناء. [2]

وقد كان من نتيجة الدراسات الكثيرة الّتي كتبت في الموضوع في القرنين الأخيرين تحول جذري في دلالة المصطلح، فلم تعد المفارقة مجرد "وسيلة" للتعبير عن جميع مواصفات معنى أو موقف ما، وإنما صارت **منهجا** "Méthodologie " له جميع مواصفات المنهجية العلمية. [3] فبعدما كان ينظر إلى المفارقة قبل القرن التاسع عشر على أَّنها مقصودة ومؤثرة، فيلجأ أحدهم للمفارقة لإدراك غرضه باستعمال الّلغة من مدح وذم، "بات من الممكن النظر إلى المفارقة على أّنها شيء غير مقصود يمكن ملاحظته. [4] إلا أَن مثل هذه المفارقات المرتبطة بالأحداث، والمّتكئة على **القدر** تبقى بمنأى عن جهد الإنسان في خلقها بوصفها عملا يصنعه الإنسان بمقصدية وإرادة. وإذا نظرنا إلى الأمر من تلك الزاوية الفضفاضة فإننا يمكن أن نطلق مصطلح المفارقة على أية حادثة ابتداء منقصة آدم وحواء وخروجهما من الجّنة، إ ذ أكلا تفاحة جميلة المظهر، قبيحة الّتبعات والنتائج، فقصة قابيل وهابيل التي تتجّلى فيها مفارقة الأحداث بوضوح مرورا بطوفان نوح، وليس انتهاء بما نشهده الآن من أحداث مفارقة. [5] فليس الأمر منوطا بوجود المفارقة من عدمه، وإّنما يرتبط الأمر بإحساسنا بها، فعدم وجود المفارقة يوازي تماما عدم الإحساس بها ولما كان حس المفارقة أصيلا في الإنسان، فإّنه لا يخلو عصر من العصور، أو أدب من الآداب ولو بدرجات متفاوتة من الّتعبير بالمفارقة. [6]

حتى مع وعي الإنسان بوجود المفارقة، فقد يظل طي الشك والإبهام، إذ قد يعي الإنسان وجودها دون أن يدرك أّنه بإزاء مصطلح المفارقة، فلقد أدرك المهلهل حين علم بمقتل أخيه حجم

---

(1) المرجع السابق، ص20.

(2) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص21.

(4) المرجع نفسه، ص144.

(5) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص218.

(6) المرجع نفسه، ص218.

المفارقة التي وقع فيها، وربما كان شعره، أو تعبيره الشعري، تعبيرا شعريا عربيا عن المفارقة لكّنه مع ذلك لم يربط بين اسم ومسمى، أو دال ومدلول، ولم يترجم وعيه ذلك المصطلح الفني. [1]

إِذا فتاريخ استعمال المفارقة تاريخ طويل، فهو مفهوم متحرك، غير ثابت، ومن هنا فإن أي تعريف لها على الوجه المطلق، يعد جهلا والأخذ به سخًفا، فلا بد أن يكون تعريفها تعريفا دقيقا من حيث ارتباطها بزمن محدد واستعمال محدد أيضا. ويستدعي ذلك بالطبع خلفية تاريخية عامة لنشأتها[2]، ولأهم تنقلاتها الفكرية النوعية في تاريخها، وهذا ما سعينا إلى القيام به من خلال تتبع المصطلح نشأًة وتاريخا، ولذلك فعندما نجد أنفسنا محاطين في مجال تعريف المفارقة، بكم هائل من التعريفات الانطباعية التي لا تكشف إلا عن فهم قائلها وتصوره، حيث إن ما يقوله يكون بمثابة تعريفه الخاص لها، علينا أن نّتصف بالحذر مهما يكن من قدر هذا القائل، فعلى متلقي هذه التعريفات أن يأخذها في حدود السياق الخاص بقائلها لا على العموم. فالمفارقة إذا مفارقات شّتى.

2- في النقد العربي:

لم يكن الحال في النّقد العربي بأحسن تحديدا مما هو عليه في النّقد الأجنبي، نتيجة اعتماد الأول على الأخير. فالمفارقة -على سبيل المثال-عند نبيلة إبراهيم في بحثها عن المفارقة: "تعبير لغوي، بلاغي يرتكز على العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو النّتشكيلية". [3]

وأما دراسة عبد الله الغذامي في النّقد المعاصر، فقد تميزت بالجوانب التطبيقية للمفارقة، مقارَنة بالجوانب التنظيرية التي جعلت من الآلية الثنائية المداخلة/المفارقة أساسا تنطلق منه الدراسة لتشكل المفارقة عن طريق التناص. [4] وقد أشارت سيزا قاسم إلى مفهوم المفارقة في دراستها لها في القص العربي المعاصر، فقالت:"وُتعرف المفارقة بأنها إستراتيجية قول نقد ساخر... وقد نقول إن المفارقة هي إستراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، ولكّنها في الوقت نفسه تنطوي على جانب إيجابي، فقد ينظر إليها على أّنها سلاح هجومي فعال، وهذا السلاح هو الضحك، لكّنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد، والضغط الذي لابد أن ينفجر.وتتميز الفارقة بالغموض الذي يكتنف القول، وتتميز كذلك بالإحساس الغريب، الذي يولده اشتمالنا على عناصر متعارضة. وتكمن طبيعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض[5] كما ترى سيزا

---

(1) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص22.

(2)حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص02.

(3) نبيلة إبراهيم: "المفارقة"، مجلة فصول، مج07، عدد 453، 1987، ص132.

(4) عبد الله الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987 ص80.

(5) سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر"، مجلة فصول، مج 2، 1982، ص ص 144،143.

قاسم في المفارقة: "لعبة عقلية من أرقى أنواع النّشاط العقلي وأكثرها تعقيدا. [1] وهي عندها أيضا "طريقة لخداع الرقابة، حيث إنّها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة. [2]

وأما عند علي عشري زايد فنجد أنّها:" تكنيك فنّي يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض. [3] وعند أمينة رشيد نجد أنها: "نظرة إلى العالم، وموقف من حقيقة الأشياء. [4]

أما محمد لطفي اليوسفي، فيعد المفارقة جوهر الحداثة والانفتاح، لأنها وحدها قادرة على إقامة عالم جديد متخَّيل على أنقاض عالم الواقع المعيش، وهذا الانعدام لعالم الواقع والبناء في عالم الخيال هو خطوة ضرورية ودقيقة في طرق التعبير [5]، أما عند محمد العبد فنجد أنّها: "أداة أسلوبية فعالة للتهكم والاستهزاء. [6] أما خالد سليمان في دراسته "المفارقة والأدب" فيرى في المفارقة جانبين: الأول تطبيقي والآخر نظري. وقد اعتمد في دراسته اعتمادا كليا على دراسةميويك"المفارقة وصفاتها" دون أن يبدي رأيا في تعريفاتها المختلفة. ولم يقتصر أمر تناول المفارقة –في مراوغته–على مفهومها فقط، بل امتد أيضا ليشمل أشكال تبديها حيث تتعدد صور المفارقة ووظائفها، فقد تكون سلاحا للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق، يشفع ما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي، وقلبته رأسا على عقب، وربما كانت تهدف إلى إثارة الضحك من خلال عرض المتناقضات والتضاربات. [7]

والنتيجة أّنه إذا تفحصنا الدراسات الحديثة التي تناولت المفارقة مصطلحا نقديا، فسنرى أن بعضا منها أضاف في بناء مصطلح المفارقة، مما جعله أكثر وضوحا في الّذهن، وبعضها الآخر، بدا المصطلح فيها أشد غموضا مما هو في الّنقد الغربي. وعموما تعد المفارقة من الوجوه الغائبة –حتى الآن–أو بتعِبير أدق من الآليات محتشمة الظهور في الّنقد العربي.تقول نبيلة إبراهيم: "إنه من المهم أن يصبح مفهوم المفارقة محدد الأبعاد بدرجة من الوضوح تجعله آلية صالحة من آليات تحليل النص الأدبي. [8]

ثانيا: المفارقة في التراث البلاغي العربي

1– تعريفها:

---

(1) المرجع السابق، ص143.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، د ط، د ت، ص147.

(4) أمينة رشيد:" المفارقة الروائية والزمن التاريخي"، مجلة فصول، مج 11، عدد 4، 1992، ص 58.

(5) محمد لطفي اليوسفي: بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، د ط، 1985، ص29.

(6) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص18.

(7) نبيلة إبراهيم: "المفارقة"، ص ص132،131.

(8) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص140.

لغة: المفارقة في العربية اسم مفعول من "فَارق" وجذرها الثلاثي فرق بفتح الفاء والراء والقاف ومصدرها فرق والفرق في اللّغة بخلاف الجمع، وتفريق ما بين شيئين، والفرق أيضا موضع المُفرق من الرأس، ومُفرق الطريق متشعبة الذي يتشعب منه طريق آخر ويقال فَارق الشيء مفارَقة وافتراقا أي باينه والفرقان: القرآن وكلّ ما فرق بين الحق والباطل. [1] وَفرق بينهما فرَقا وُفرَقًانا بالضم فصلَ وقضى [2]. قال تعالى:"يا أيها الذين آمنوا إن تتقو الله يجعل لكم فرقانا".(الأنفال: 29).أي حجة ظاهرة على المشركين وظفرًا. وقوله تعالى:" فالفارِقات فرقا".(المرسلات: 4).أي الملائكة تنزل بالفرق بين الحلال والحرام. وقوله تعالى:" وما أنزلنا على عبدنا يوم الفرقان".(الأنفال: 41).وهو يوم بدر، لأن الله – سبحانه وتعالى–أظهر نصره فيه أما الفاروق من النّاس، فهو الّذي يفرق بين الأمور ويفصلها. والفرق خلاف الجمع، وهو تفريق بين شيئين. [3]

وجاء في معجم الوسيط:" فرق بين الشيئين فرقا، وُفرقًانا، فصل وميز أحدهما عن الآخر، وفرق بين الخصوم: حكم وفصل"[4]، ومما يؤكد هذا المعنى قوله تعال" فافرق بيننا وبين القوم الظالمين".(المائدة: 27). فمادة فرق في العربية تعني المباينة أو الفصل، وما يمكن أن يترّتب على هذا المعنى من معان ثانوية.

ونخلص من خلال هذه الجولة اللّغوية إلى أن المفارقة هي: الفرق والافتراق والفصل والتباعد، والتمييز بين شيئين أو أمرين، أو موقفين، لاسيما إذا كان هذان الأمران على طرفي النقيض، أو أن أحدهما خلاف الآخر، أو بالضد منه.

اصطلاحًا:

إن المعنى الذي أمدتنا به المعجمات العربية، هو مرتكزنا في البحث عن معان تحت مصطلح المفارقة في المظان الأدبية العربية.

يشير باحثو المفارقة العرب إلى أن هذا المصطلح ليس له وجود في المصادر اللّغوية والبلاغية القديمة، وما نجده فيها مقابلا للمفارقة، هو اصطلاح "اللّتهكم"، وقد ذكره البيانيون، وعنوا به –إلى حد ما–مفهوم المفارقة.

ومن هنا نستنتج أن ملمح المفارقة الذي يعَنى به الباحثون اليوم، قد عرف طريقه–على نحو ما–إلى البحث البلاغي العربي القديم، لكن تحت مسميات أخرى غير المفارقة، لعلّ أبرزها "اللّتهكم"، لكّنه ليس المصطلح البلاغي الوحيد، فهناك مصطلحات بلاغية أخرى قد لامست كثيرا من دلالات

(1 ابن منظور: لسان العرب، مج 10، دار صادر، بيروت، د ط، مادة (ف ر ق).

(2)المصدر نفسه، مادة (ف ر ق).

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ف ر ق).

(4) المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية القاهرة، ط2، ج 2، 1998، ص 685.

مصطلح المفارقة.وتشابكت مع حدوده. نذكر منها " المجاز المرسل، المجاز الاستعاري، الاستعارة، التمثيل، المثل، الكناية، التعريض، التلويح، التلميح، التورية، التوجيه، الرمز، الإيحاء، اللّمز، الغمز، الإلماع، معنى المعنى، الأحجية، الإشارة، التضاد، الطباق، المقابلة، السخرية، الاستهزاء، الازدراء، الهجاء، الإثبات بالنفي، النكتة، الكوميديا، الفكاهة، المزاح، المبالغة، التضخيم، الكاريكاتير، تجاهل العارف، سوق الكلام مساق غيره، التشكيك، المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، والجد في موقف الهزل، والهزل في موقف الجد، وتخفيف القول، وتضخيم القول". [1]

ولقد حدث هذا التّشابك في النّقد الغربي كما حدث في النقد العربي، ففي الفرنسية _على سبيل المثال _ تشابكت حدود المفارقة (Ironie) مع مصطلحات عدة مثل: (Paradoxe, Sarcasme, Satire ، Exagération, Caricature, Hyperbole,Illusion, Allégorie, Contradiction ، Humour, …)[2]. وسنحاول أن نوضح مدى ارتباط كثير من المصطلحات البلاغية مع مصطلح المفارقة، وكيفية إفادة المفارقة من هذه الفنون كي تحّقق البناء المفارق.

2- حدود المفارقة مع الأشكال البلاغية الأخرى:

وأولى هذه الفنون التّعريض، حيث لا يقصد المتكلم معناه وإّنما معنى آخر. ولا يوجد بين المعنيين تلازم أي له معنى واحد يفهم السامع المقصود منه [3].

والتعريض فن يكثر في فترات الصراع السياسي والفكري، لأنها فترات تميل إلى العنف والخوف من جانب الأدباء حرصا على حياتهم. يقول ابن رشيق القيرواني ت 456هـ: "ومن أفضل التّعريض مما يجلّ عن جميع الكلام قول الله عز وجل:" ذق إنك أنت العزيز الكريم". (الدخان: 46). أي الذي يقال له هذا، أو يقوله وهو أبو جهل، لأنه قال: ما بين جبليها-يعني مكة-أعز مني ولا أكرم، وقيل: بل ذلك على معنى الاستهزاء به"[4]. لقد كان موقف أبي جهل، موقف مفارقة كوميدية، نهايتها مظلمة. وفي باب التشكيك أيضا يذكر لنا ابن رشيق (ت 370 هـ) قول زهير بن أبي سلمى [5]:

وما أدري وسوف أخال أدري أقوم آل حصن أم نساء؟

فإن تكن النساء مخبآت فحق لكل محصنة هداء

ثم يعّلق عليها قائلا: "فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء، وهذا أملح من أن يقول هم نساء، وأقرب إلى التّصديق. [6]

(1)سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص35.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) مجدي وهبة كامل: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، لبنان، د ط، 1984، ص385.

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، ص304.

(5) زهير بن أبي سلمى: الديوان، شر، حنا ناصر الحتي دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2004، ص81.

(6) المصدر السابق، ص66.

أما ابن الأثير (ت 637 هـ) فقد عرف التعريض بأّنه "اللّفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم بالوضع الحقيقي أو المجازي ". [1] ومن هنا يتضح أَن فهم التعريض هو الأساس في كشف بنيته. وهذا المفهوم يقارب مفهوم المفارقة، حيث لا مفارقة إن لم يدرك المتلقي أبعادها ويفك رموزها. وقد أورد ابن الأثير قوله تعالى:" أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم قال بل فعله كبيرهم هذا، فسألوهم إن كانوا ينطقون".(الأنبياء: 62-63). معلقا على ذلك بقوله." غرض إبراهيم عليه السلام من هذا الكلام إقامة الحجة عليهم لأنه قال: "فسألوهم إن كانوا ينطقون".(الأنبياء: 72). وذلك على سبيل الاستهزاء.

أما مصطلح الّتهكم فهو مصطلح بلاغي يرد في العديد من مصادر البلاغة العربية، بل يجعله محمد العبد المقابل الدقيق لمصطلح المفارقة، إذ يقول:"وما نجده فيها –يعني المصادر العربية–مقابلا للمفارقة استنتاجا من النماذج المتمّثل بها في المضمون العام والمغزى، هو اصطلاح التهكم..."[2].

ويقول في موقع آخر:"ومن هنا يجوز لنا القول إن ظاهرة المفارقة الّتي يهتم بها اليوم علماء الدلالة والأسلوب، قد عرفت طريقها –على نحو ما–إلى البحث البلاغي العربي القديم، وبعض المباحث الّلغوية اليسيرة تحت مصطلح التهكم."[3]

والتهكم لغة: الّتهدم، يقال تهكَّمت البئر إذا تهدمت، وَتهكَّم عليه إذا اشتد غضبه. [4]

أما اصطلاحا: فهو استخدام الكلام للتعبير عن معنى مغاير للمعنى الحرفي بقصد السخرية، والتهكم مزج بين الشفقة والعطف، أي إنه لا يعني القسوة والإجحاف، بل يميل الإنسان فيه إلى الّتسامح والّتعاطف مهما بدا موضوعيا في قسوته التي لا يمكن أن تصل إلى حد الّتجريح. [5] فالّتهكم يصدر عن نفس ساخرة ناقدة ليس بها حقد أو غضب، وهو قائم على التصريح بالفكرة المقصودة [6]، ومثال الّتهكم قوله تعالى: "وبشر المنَافقين بأَنّ لهم عذابا أليماً"(النساء: 137). ، فالبشارة هنا بمعنى الإنذار. وقوله تعالي:" ذق إنك أنت العزيز الكريم".(الدخان: 49).على سبيل الاستهزاء.

والشخصية المتهكمة، تستخدم من أساليب الدهاء، وإظهار ما لا تبطن والتظاهر بالجهل والضعف والخيبة، وما يخفي حقيقة قوتها الكامنة التي تمكنها في النهاية من قلب الموازين، ووضع

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: كامل محمد، محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص304.

(2) محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994، ص23.

(3)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)ابن منظور: لسان العرب، مادة (هـ ك م).

(5)نجلاء حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات، ص132.

(6)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأمور في نصابها الحقيقي.والتهكم السقراطي يتمثل في البحث عن الحقيقة عن طريق تبّني وسائل وغايات جدلية، وإفحام الخصم في النهاية بأسلوب غير مباشر، أي بتضخيم ذاته. [1]

ويشير ناصر شبانة إلى أن الفرق بين التهكم والمفارقة، أن الثانية تقتضي بنية لغوية ذات شروط معينة. [2] وبنية المفارقة بما فيها من الضدية قد تثير شيئا من التهكم، وقد تحقق هدفا آخر غير التهكم." فالتهكم يمسي هدفا من أهداف المفارقة وأداة من أدواتها، وليس كل تهكم ناتجا من بنية مَفارقة، ولا كلّ بنية مفارقة عليها أن تثير تهكما بالضرورة [3].

أما مصطلح المدح في معرض الذم، والذم في معرض المدح، فهو أن يأتي المتكلم بكلام يتضمن مدحا أو ذما، وإثبات صفة أو حدث، ويتبعه بكلام يبدؤه بما يشعر باستثناء أو استدراك على كلامه السابق [4]، فإذا به يأتي بما يتضمن تأكيد كلامها.ومن الأمثلة التي يوردها ناصر شبانة عن الميداني قوله تعالى:" لا يسمعون فيها لغوا ولا تأثيما إلا قيلا سلاما سلامًا".(الواقعة: 26-27). وكذلك قول ابن الرومي:

ليس به عيب سوى أنه لا تقع العين على مثله [5]

وتورد نبيلة إبراهيم في معرض حديثها عن المدح الذي يهدف إلى الّذم قول المتنبي في كافور:

تفضح الشمس كلما دَرت الشمـ س بشمس منيرة سوداء [6]

فاللّغة هنا تقول شيئا ثم تأخذ بيدنا بعيدا عما قيل لكي نصل إلى ضده. وأما الذم في صيغة المدح فهو أن يقصد المتكلم هجاء إنسان، فيأتي بألفاظ موجهة ظاهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنه

(1)نجلاء حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات، ص36.

(2) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ص32،31.

(3)محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص32.

(4)عبد الرحمن الميداني: البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، ط1، 1996، ص322.

(5)ابن الرومي: الديوان، النسخة الإلكترونية: http//www.waqfeya.com

(6)المتنبي: الديوان، شر، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 2004، ص103.

يمدحه وهو يهجوه. [1]

وتورد نبيلة إبراهيم مثالا للمتنبي في باب الّذم بما يشبه المدح بعد أن تقر بذكاء المتنبي وقدرته على المراوغة اللّغوية. [2] وتورد بيتا يقول فيه:

فيا ابن كروس يا نصف أعمى وإن تفخر فيا نصف البصير [3]

والحقيقة أن ابن كروس هذا أعور، ولكن المتنبي يأبى أن يصل إلى هذه الحقيقة على نحو مباشر، فلا يكون قد حّقق شيئًا. وترى نبيلة إبراهيم أّننا لو سلمنا بظاهر النص، وهو أن ابن كروس هذا نصف أعمى، ونصف بصير، فإّننا لن نكون قد ابتعدنا عن الحقيقة. ولكن المتنبي يريد أن يصل إلى ما هو أبعد من ذلك، فهو يهدف إلى تعليق ضحيته بين حقيقتين لا تستطيع أن تدعي إحداهما، لأّنه نصف هذا ونصف ذاك. وبالتالي تكون المفارقة قد حّققت أهم خصائصها، وهي أّنها لم تترك القارئ إلا بعد أن رسمت على شفتيه ابتسامة هادئة تشوبها السخرية من الضحية."[4]

ويورد ابن المعتز [5] في " البديع" قول النابغة الذبياني:

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قراع الكتائب [6]

فالملاحظ هنا أَن تأكيد المدح بما يشبه الّذم يدخل في المفارقة دون أدنى شك، ذلك لأن بنيته تعتمد على ثنائية الدلالة التي تنتج التخالف على السطح، في حين يأتي التوافق في العمق. كما أَن بنية تأكيد المدح بما يشبه الّذم تعتمد– أساسا– على خداع المتلقي ومفاجأته بعكس المتوقع، [7] وذلك عن طريق الإتيان بصفة ذم منفية دالة على المدح، ثم مجيء أداة الاستثناء التي توهم المتلقي بمجيء صفة الذم بعدها، فإذا به يفاجأ بأن هذه الصفة التي جاءت بعد أداة الاستثناء تنتمي إلى جملة المدح الأولى التي سبقت أداة الاستثناء، وتؤكدها، ومن ثم فإن بنية الاستثناء في هذا النوع تخرج عن وظيفتها الحقيقية، حيث توظف فنيا، فتأتي دالة على التواصل بين ما قبلها وما بعدها، في حين أَن وظيفتها الحقيقية هي إخراج ما بعدها عما قبلها، أو بعبارة أخرى مخالفة ما بعدها لِما قبلها من الحكم[8]، ويتضح ذلك جليا من خلال النظر إلى بيت النابغة الذبياني الذي أورده ابن المعتز. [9] فبالنظرة المتأنية في البيت نجد الشاعر بدأ بيته مادحا جيش الغساسنة بصفة ذم منفية دالة على المدح

(1) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص11.

(2) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص199.

(3) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص104.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) ابن المعتز: البديع، تح أغناطيوس كراتشيقو فسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص62.

(6)حنا نصر الحتي: شرح ديوان النابغة الذبياني، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1994، ص33.

(7)رضا كامل: بناء المفارقة، شعر المتنبي نموذ جا، دراسة تحليلية بلاغية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010، ص10.

(8) المرجع نفسه،10.

(9) ابن المعتز: البديع، ص63.

لا عيب فيهم ثم أتى بأداة الاستثناء التي توهم المتلقي بأن ما بعدها سيكون عيبا لا محالة، وإذا به يَفاجأ بأن ما بعد أداة الاستثناء يأتي مدحا لا ذما، إذ تأتي جملة بهن فلول من قراع الكتائب لتؤكد صفة المدح لجيش الغساسنة.إذ يوضح الشاعر أن فلول سيوفهم صارت بالية بسبب كثرة المعارك، وقتل الأعداء، وهذا يدلّ على الشجاعة [1] وبذلك "يتحقق نوع من التراكم المدحي بتتابع الصفات المدحية في العمق وإن أوهم السطح بالمخالفة". [2]

ويدخل في المفارقة كذلك الهزل الذي يراد به الجد لكون بنيته تعتمد على ثنائية الدلالة التي تعتمد المخالفة على السطح بينما تدلّ على الموافقة في العمق فصانع المفارقة يعمد إلى إيهام ضحيتها بأن قوله يخالف حقيقة هذه الضحية، وإّنما أتى به على سبيل الهزل، في حين أن قوله ينطبق تماما على الضحية. ويكون هذا المعنى هو المقصود في المستوى العميق، حيث يكون هناك توافق بين ما يقوله اللّسان وما يعتقده القلب [3]، لكن المفارقة توّلدت نتيجة إيهام المتلقي بخلاف ذلك، ومن ثم فالسياق يلعب دورا أساسيا في دخول هذا النّوع البلاغي في بناء المفارقة. والهزل الذي يراد به الجد هو باب يتجنَّب فيه الحديث المباشر، إذ يلجأ المخاطب إلى بنية لغوية مراوغة ومزدوجة الدلالة، تعجز فيها الضحية عن إعادة إنتاجها فتقع ضحيتها، وهي إ ذ تبدو للجمهور هزلا بحتا، وللضحية جدا بحًتا، تبدو للمراقب هزلا يراد به الجد. ولابد من إعادة إنتاج الدلالة للوصول إلى المعنى الحقيقي. [4] من ذلك قول الرسول –صلى الله عليه وسلم–لعجوز سألته عن دخول الجنة:" لا يدخل الجنة عجوز"[*]. فالرسول(ص) هو صانع المفارقة، إذ قدم بنية لغوية ذات دلالتين والعجوز التي بكت حين سمعت العبارة وقعت ضحية للمفارقة، لأنها حملت العبارة على محمل الجد. واكتفت بالبنية ذات الدلالة الظاهرة أما المراقب، فإّنه يعاود إنتاج الدلالة ليصل إلى الدلالة الأبعد، وهي أَن كلّ عجوز لابد أن يعود شابا في الجّنة، وعليه فلا يدخل الجّنة عجوز، وعليه ترتسم على شفتي المراقب ابتسامة على ما جرى للضحية من سوء الفهم ولهذه الأسباب يجعل ناصر شبانه هذا الباب هو المفارقة بعينها.

ومن الّنماذج الشعرية القديمة التي تدخل في هذا الباب ما يورده ابن المعتز من قول أبي العتاهية:[5]

أرقيك أرقيك بسم اللهِ أرقيــكا من بخل نفس لعل الله يشفيك

ما يسلم نفسك إلا من بتاركــها وماعدوك إلا من يرجيكا

---

(1)المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، د ط، 1997، ص390.

(3) رضا كامل: بناء المفارقة، شعر المتنبي نموذجا، ص10.

(4)ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص45.

(*) ورد هذا المثال في عديد الدراسات التي تناولت المفارقة لكننا لم نعثرعلى الحديث في الصحيحين كما لم تشر المراجع إلى مصدره بل اكتفت بوصفه بالضعيف.

أما تجاهل العارف فهو فرع من فروع البلاغة العربية يقصد به "إخراج ما يعرف صحته، مخرج ما يشَك فيه، ليزيد بذلك تأكيدا"[1] وهو "سوق المعلوم مساق المجهول لنكتة تقصد لدى البلغاء."[2] وهذا المصطلح قريب جدا من مصطلح (المفارقة السقراطية) (L'ironie Socratique) بل هو مطابق له. إذ كان سقراط يتبنى في محاوراته صورة الرجل الذي يدعي الجهل بأشياء لا يفتأ يسأل الآخرين عنها بهدف إثارة الشكوك لديهم فيما ظّلوا يعتقدون به."[3]

ومثال ذلك قوله تعالى: وما تلك بيمينك يا موسى [4]، فالبنية الاستفهامية هنا لا تسأل بقدر ما تتجاهل لغرض من الأغراض، وقد يكون الغرض هنا الإيناس، كما يشير إلى ذلك البلاغيون القدامى. ويقتضي تجاهل العارف ألا تكون الضحية على اطلاع على مكيدة العارف وتجاهله.

أما السخرية و" السخر كما يرى العقاد، فمبعثه مقابلة الواقع بما فيه من النقص روعة الكمال باعتبارها أسمى الحالات التي ينبغي أن يكون عليها الواقع. وكثيرا ما تكون صورة هذا الكمال غامضة". [5] وهي طعن مصوغ في ثوب فكاهة. وفن السخرية يرى في الناس ملكة النقد، ويوقظ فيهم الوعي بأخطائهم وحماقاتهم. وهي هجوم مَتعمد على شخص بهدف سلبه كل أسلحته، وتعريته من كل ما يتحصن به ويتخفى وراءه. لكن سخرية المفارقة لا تعني الهجوم، على نحو ما تفعل السخرية المجردة، كما أّنها لا تتعمد تعرية الشخص المهاجم من ادعاءاته وأسلحته بهدف كشف حقيقة داخله. وإّنما يظل صاحب المفارقة على خلاف ذلك، شريكا كاملا للضحية في مأساتها ومحنتها. [6]

وترتبط السخرية بالاستهزاء، وربما ظن بعضهم أنهما مترادفان، لكن الحقيقة أن ثمة اختلافا بينهما.

أما المفارقة ومعنى المعنى بحسب ما حدده عبد القاهر الجرجاني، فهي شيء مختلف وسيلة وغاية، إذ جعل عبد القاهر الكلام على ضربين: المعنى، ومعنى المعنى. والمعنى عنده:" المفهوم من ظاهر اللّفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة. أما معنى المعنى، فهو أن تعقل من اللّفظ معنى يفضي بك ذاك المعنى إلى معنى آخر. [7] ويجعل عبد القاهر مدار الأمر في معنى المعنى عن الكناية، والاستعارة والتمثيل. [8] ومثال ذلك قولهم:" كثير رماد القدر، وطويل النجاد، وقولهم في المرأة نؤوم الضحى، فإنك في جميع ذلك –كما يقول الجرجاني–لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللّفظ، ولكن

---

1 ديوان أبي العتاهية: شرح، مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2004، ص125.

(2) عبد الرحمان الميداني: البلاغة العربية، ص344.

(3) خالد سليمان: نظرية المفارقة، ص66.

(4) سورة طه، ال آية16.

(5) عباس محمد العقاد: جحا الضاحك المضحك، مكتبة الأسرة، 2000، ص63.

(6) نبيلة إبراهيم:"المفارقة"، فصول، مج7، ع453، ص139.

(7) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، لبنان، دط 1984، ص202.

(8)المرجع نفسه، ص202.

يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل من ذلك المعنى–على سبيل الاستدلال–معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من كثير الرماد أنه مضياف، ومن طويل النجاد أنه طويل القامة، ومن نؤوم الضحى في المرأة أنها مَتْرَفة مخدومة، لها ما يكفيها أمرها...". [1]

بيد أن المتكلم في (معنى المعنى) لا يعني بالضرورة المعنى النقيض، وهو المعنى المفارقي الذي نقصد إن ما يعنيه المتكلم بنطق كلمات أو جمل أو تعبيرات، هو ما يطلق عليه –اختصارا– معنى المنطوق عند المتكلم، والمعنى الاستعاري هو دائما معنى منطوق المتكلم، وفي هذه المسألة يضارع المعنى المفارقي المعنى الاستعاري، لكن المتكلم في الاستعارة بما هو متكلم على المجاز، لا يعني ما يقوله حرفيا، بل يعني شيئا أكثر منه، بينما يعني في المفارقة نقيض ما يتلوه. [2]

إن المفارقة وإن كانت الكناية والاستعارة أو التمثيل أحيانا صياغة من صياغتها الأسلوبية، فإنها تخرج من الظاهر إلى الباطن النقيض، ولا تخرج من الظاهر إلى لازم معنى اللّفظ، أي تخرج من المعنى الحرفي السطحي إلى المعنى المجازي العميق.

يمكن القول إذًا أنه إذا كان مصطلح "المفارقة" لم يرد بلفظه في الاستعمال اللّغوي أو الأدبي النقدي القديم، ولم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له، إلا أنهم أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ، ويهرب من تحديد المعنى، أو يقول شيئا، ويعني شيئا آخر، ومن هنا كان كلامهم عن التهكم، والسخرية ولطائف القول، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، إلى غير ذلك من الفنون البلاغية التي تقوم على التلاعب باللّغة على نحو خاص، فهذه المصطلحات حملت جزءا كبيرا من بناء المفارقة خطابا بلاغيا ورؤية للعالم معا، كما أن اللّسان العربي قد مارس المفارقة ممارسة جلية، على مر العصور في شعره ونثره ، وفي حكمه و في أمثاله.

فالأكيد إذًا أن حس الإنسان بالمفارقة كان أصيلا بدليل أنه لا يخلو عصر من العصور أو أدب من الآداب، ولو بدرجات متفاوتة من التعبير بالمفارقة [3]، سواء تجلت هذه المفارقة في النص الأدبي كله أو في بعض من أجزائه.

ثالثا: طبيعة المفارقة وأبعادها

1- عناصر المفارقة:

لإقامة بناء المفارقة لابد من توافر خمسة عناصر، أربعة مكونة لجسد نص المفارقة، وخامس مكون لروحه فهمه، "وبرغم من أن العنصر الخامس غير مكون للجسد بطريقة مادية، إلا أنه هام

(1)المرجع السابق، ص203.

(2) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص25.

(3)المرجع نفسه، ص26.

وحيوي في استمرار الوجود". [1] لا شك في أَن أَي عمل أدبي لا بد أن يتوافر له ما ذكره (ريتشاردز) من عناصر وهي: (المرسل والمتلقي والرسالة)، وهذه العناصر هي ذاتها ما ينبغي توافره للمفارقة حتى تتحقق، غير أن هذه الأخيرة لا تكتفي بذلك، إ ذ لا بد لها من عناصر إضافية تحول البنية الأدبية إلى بنية مَفارقة بتوفير مزيد من الانحراف والتَّمويه لهذه البنية اللّغوية، ويمكن ترجمة هذه العناصر العامة إلى عناصر المفارقة كما يأتي:

المرسل: صانع المفارقة (L ironiste/Emetteur).

المستقبل: متلق واع حذر يعيد إنتاج الرسالة (L'ironisé/Récepteur).

الرسالة: البنية المفارقة تخضع لإعادة التفسير (Message).

إن المسافة المفترضة بين لغة العلم ولغة الأدب ينبغي أن تتضاعف لنصل من خلال تضاعفها الجديد إلى النّص المفارق وبذلك تمسي المفارقة انحرافًا عن الانحراف، أو إكمال نصف الدائرة الآخر لذلك الانحراف، " لكن ما يميز انحراف المفارقة أّنه لا يدوم طويلا إلا ريثما يتلّقى القارئ الصدمة الأولى للمفارقة، ثم يشرع بإعادة الأمور إلى نصابها من خلال إعادة إنتاج المعنى، في حين تظل الانحرافات الأدبية المعتادة كالاستعارة والتشبيه والكناية تحتفظ بهويتها[2]، بما تمارسه على القارئ من تفسير إجباري لا يمكن تجاوزه، مما يطيل في عمرها أضعاف ما تعيشه المفارقة. [3] وبالعودة إلى عناصر المفارقة الخمسة يمكن تحديدها على النحو الآتي:

1-1- ازدواج المعنى:

أو ما يطلق عليه وحدة البناء وتعدد الدلالة، إذ لابد من خلق بنية لغوية تشع بدلالات متعددة أو على الأقل بدلالتين ترتبطان -غالبا-بعلاقات الضد، ليتسّنى للقارئ أن يقوم بدوره الاستثنائي في إدراك النّص الغائب، بعد تُنحية النّص الحاضر والمباشر [4] "وذلك إثر إحساسه بتضارب الكلام"[5]، والمعنى المزدوج عبارة تحمل تأويلين. ولا بد لإقامة بناء المفارقة من وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: (Double Entendre): المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه. [6]

(1) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص140.

(2) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص52.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ص 52 ،53.

(5) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق: ص201.

(6) نبيلة إبراهيم:"المفارقة"، مجلة فصول، ص133.

وبذلك نضحي أمام معنيين: الأول يمارس فعَله الّتوصيلي على السطح، والّثاني يمارس فعله في العمق، ومن خلال الاحتكاك بين المستوى الأول والثاني، أو الثاني والأول تتوّلد دلالة المفارقة. [1] (هذا بعد استكمال بقية العناصر).

وعلى هذا فإن المفارقة تُفترض في المخاطب ازدواج الاستماع (audience Double) بمعنى أَن المخاطب يدرك في الّتعبير المنطوق معنى حرفيا يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإّنه يدرك أن هذا المنطوق –في هذا السياق بالّذات–لا يصح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية. [2]

ومن ثم يّلح القارئ على اكتشاف المعنى الخفي حينما يشعر بزوبعة مثارة لا يعرف مصدرها.

"ولا شك أن وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد لا ينهض على المستوى الّلفظي من الأداء فقط، ولكّنه يشمل أشياء أخرى غير لفظية مثل الأفكار المجردة، المواقف، الأزمنة، الأمكنة، الأشكال(...)".[3]

كذلك يمكن للسياق أن يقيم ازدواجا في المعنى مع المستوى آخر مما سبق، إذ إنّ أهم ما يعول عليه في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى الأسلوبي المفارقي هو السياق، والمقصود بالسياق هنا، السياق الّلغوي وسياق المقام أو الموقف الّتبليغي، والسياق الّتاريخي أو السياق الخارج عن النص. [4] ويشترط (ميويك) هذا العنصر في كتابه "المفارقة وصفاتها" ويسميه المظهر والمخبر.

كذلك يشترط كل من نبيلة إبراهيم ومحمد العبد وسيزا قاسم، وسامح الرواشدة وأمينة رشيد وخالد سليمان هذا العنصر ويجعلونه العنصر الأول في محددات المفارقة، ويطلقون عليه: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد.

وعلى ذلك "فإن الفنون التي تّتصف برؤية أُحادية في مستوى بنائها، حيث لا سطح ولا عمق، –الّلهم إلا إذا كان هناك سياق يصنع عمقا–مثل الموسيقى والرقص والعمارة، والفرضيات العلمية، يندر أن تّتصف بالمفارقة في ذاتها، ذلك لأن خصائصها الشكلية يندر أن تغيب أمام المحتوى، كما يندر تكوين غشاوة فوقها. [5]

هذا بالإضافة إلى أَن اصطناع المفارقة يجب أن يكون حول شيء بعينه، والفنون أحادية الرؤية لا تشير إلى شيء في الأساس، إذ ليس من غايتها تمثيل الأشياء. [6] ولا ريب أنه بإقامة بناء هذا العنصر، كمكون أساس من مكونات بناء المفارقة، يمكن لفنون قول أخرى كالمجاز والاستعارة

(1) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص38

(2) المرجع نفسه، ص133.

(3) المرجع نفسه، ص39.

(4) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص39.

(5) دي سي ميويك: المفارقة، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص14.

(6) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص40.

والّتمثيل والكناية والتعريض، والّتورية، والإلماع والتلميح، اللّغز ومعنى المعنى عند الجرجاني، أن تدعي ملكيَته أي ملكية بناء المفارقة. وهذا الطرح هو الذي أسهم في ربط المفارقة بالبلاغة في كتابات كثير من الّنقاد والدارسين للمفارقة، مثل أمينة رشيد التي تقول:" يقع مفهوم المفارقة بين البلاغة والفلسفة. [1] فلا خلاف أن جميع فنون المجاز تتضمن مستويين للمعنى: المستوى السطحي الظاهر، والمستوى العميق الخفي، على خلاف الحقيقة، التي تشتمل على مستوى واحد ظاهر. لكن ليست كلّ ثنائية في الدلالة تحدث بالضرورة مفارقة، فهي لا تكون كذلك إلا إذا كان المعنى الخفي يمّثل الضد أو النقيض للمعنى الظاهر فقد توجد المفارقة في الاستعارة والمجاز والكناية والّتعريض وغيرها من الفنون البلاغية بحسب ما استفادت من بناء المفارقة نفسه.

1-2-تنافر الإدراك:

يشترط في هذا العنصر أن العلاقة بين المستوى الأول والمستوى الّثاني في العنصر السابق، يجب أن تقام على أساس من الّتضاد، وبظهور التضاد في علاقة المستوى الأول بالثاني تخرج فنون القول الأخرى كالمجاز والاستعارة والمثل والتمثيل والكناية والتعريض والتورية والتلويح والوحي واللغز والأحجية ومعنى المعنى من حلبة سباق بنائها على توليد الدلالة الثنائية من خلال الاحتكاك بين مستويين كعنصري بناء المفارقة، إلا أّنها لا تعتمد في جوهرها على أن يكون المستويان في حالة تضاد بالضرورة. [2] وإذا كان سعيد شوقي يجزم بحتمية وجود التضاد في المفارقة بين المستويين: الأول والثاني، فإّنه يقر بأّنه لا ينبغي أن يكون التضاد من الّنوع الحاد غير المتدرج، فكلمة التضاد يمكن وضعها على مقياس متدرج يمتد في كم الصفة بكيف متدرج، من أقصى تمثيل لها إلى أدنى لفظ. ويمكن حصر الألفاظ أرض المفارقة. [3]

إلا إذا حوت في بناءاتها على بنية تقوم على الّتنافر أو الّتضاد أو التناقض. لأن هذه الفنون القولية المجازية، وإن كانت تعتمد في المترادفة مع التضاد -أو القريبة منه على الأقل-في ألفاظ مثل: التنافر، التباين، المغايرة، الانقلاب، الّتعارض، الّتناقض، عدم الآتساق، التحول، عدم الانسجام، المخالفة [4].

"لقد نبه دارسو المفارقة إلى أهمية الّتوسع في مفهوم الّتضاد، وسجلوا في رصدهم لأشكال تَبديها أشكالا من التضاد لا تنتمي إلى نوعيته الحادة بقدر ما تنتمي إلى نوعيته المتدرجة، ورغم ذلك

(1) أمينة رشيد: "المفارقة الروائية والزمن التاريخي"، مجلة فصول، ص144.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص47.

(4) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص48.

يعترفميويك بوجود أشكال من المفارقة لا تستند إلى التضاد. [1] وقد انتبه الدارسون دارسو المفارقة إلى أهمية عنصر الّتضاد في بناء المفارقة، لكن تعددت تسمياتهم له، فُتسميه سيزا قاسم: التغاير، ويسميه ميويك: تضاد المخبر والمظهر، وتسميه نبيلة إبراهيم: التناقض/ التعارض.

1-3-خداع الإدراك:

إذا أُريد لدلالة المفارقة أن تحّقق فعلها في الّتنافر وهي بصدد الانتقال بين المستويين: الأول والثاني، فلابد أن تسلك طريق الخداع. ولكي تنجح المفارقة في إنجاز هذا لابد لها من أن تقوم بوظيفتين:

أ-المراوغة: ويقصد بها استخدام صانع المفارقة لكلّ الحيل الّلغوية الممكّنة بأسلوب المراوغة، وبكيفية تقترب -في كثير من الأحيان-من مفهوم الّلعب الذهني، "وبذا يتحول صانع المفارقة إلى ذات لغوية. [2] ولقد ظهرت هذه الوظيفة بوضوح في تعريفات النقاد للمفارقة. فالمفارقة -في هذه الجزئية-فيما تقول سيزا قاسم "لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي"كما أسلفنا.أو فيما تقول نبيلة إبراهيم"المفارقة في أخص خصائصها صنعة لغوية، فهي عندما تتعمد أن تقول شيئا وتعني شيئا آخر كلية، وعندما تثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها...إنّما يحدث ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك الّلغة." [3]

ب-المغافلة: ومجال عمل هذه الوظيفة، هو ذلك الجانب من المفارقة الذي اصطلح النقاد على تسميته بمفارقة الموقف Ironie situationnelle، ويتمّثل في إضفاء صفة الغفلة على الشخوص الّتي تنخرط في أدائها، تشير نبيلة إبراهيم في هذا العنصر إلى أن المفارقة غالبا ما ترتبط بالّتظاهر بالبراءة. والّتظاهر بالبراءة مرتبط بوظيفة التغفيل، وقد اشترط ميويك هذا العنصر تحت عنوان: التظاهر والغفلة المطْمئِنَّة عن طريق أداء صاحب المفارقة لدورين:"الأيرون"و"الألازون"، يقول:" إن كون الخديعة والمفارقة جارين قريبين يّتضح من الكلمة اللاتينية التي تفيد المعنيين." [4] ففن المفارقة يأخذ تأثيره مما يختبئ تحت السطح، وهذا ما يكسب المفارقة غاية الفن العظيم وجرسه، الفن الذي يقول أكثر مما يظهر أَّنه يقوله. [5]

ولعلّ سؤالا يطرح نفسه هنا، هو لماذا يلجأ بعض الكتاب دون غيرهم إلى استخدام أسلوب المفارقة دون غيره من الأساليب؟ يمكن القول إن من أسباب وجود المفارقة في أي إبداع:

- تمّتع الناس بالحس المَفارقي، وهذه السمة لا شك أّنها موجودة عند الناس العاديين فضلا عن المبدعين، وهذا الذي يحدث في إنتاج المثل الذي يصدر-

(1) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص166.

(2) نبيلة إبراهيم:" المفارقة"، مجلة الفصول، ص139.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص166.

(5) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص36.

عادة–عن العامة، أي الناس العاديين.

"تكون مفهوم ناضج للّذات، وصمود الفكر النقدي عند المجتمع في علاقته بالعالم."[1]

– عدم ظهور مقصدية المتكّلم، وهو هنا صانع المفارقة إلا من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلّقيه. [2]

– عدم استطاعة المتلقي حلّ شيفرة المفارقة أو علامتها إلا من خلال مهارة خاصة، ثقافية وإيديولوجية يشترك فيها مع صانع المفارقة. [3]

ولقد التفت (ميويك) إلى البعد الترانسندنتالي (Transcendantale) في الذات المفارقة، لكّنه أعطاه مسمى آخر، هو: القدرة على الرؤية، يقول:"إ ن الشعور بالمفارقة أو ملاحظة أشكالها، أو القدرة على رؤية المفارقة الكامنة في موقف ما، أو في أمر ما، من بين أمور أخرى، هو نتيجة امتلاك شيء عائد لقدرة الفنان على رؤية ما يمكن أن يكون صورة جميلة، أو قدرته على رؤية كيف يمكن لحدث ما أن يصبح قصة جيدة."[4]

1–4–ضحية الأثر:

لا يتم بناء المفارقة إلا بتقديم ضحية في بناء نصها. فمقابل ذلك المتلقي شديد الوعي بالمفارقة، ثمة من تنطلي عليه لعبة المفارقة، فلا يفلح في فك الشيفرة الخاصة بها، فيقع ضحية لها، "والذي يحدد دور الضحية، هو زاوية نظر صاحب المفارقة أو صانعها الذي يكتشف أَن حيلته انْطَلت على الضحية. والقارئ مكتشف المفارقة الذي ينظر إلى الضحية، نظرة التعاطف أو الساخر أو كليهما."[5] وقد تبدو الضحية وهي تدعي لنفسها ما ليس لها مما هو مبالغ فيه على سبيل الافتراض وحسب، " وهو ما يجعلها هشة غير محصنة، ومعرضة للهجوم ممن هو أعلى منها... أو معرضة للتسليم لما هو أقوى منها..."[6] وليس للضحية طرف واحد يمّثلها، فقد "تكون أنا الكاتب هي الضحية، وقد تكون الضحية الأَنْت أو الآخر."[7]

ولقد اختلف دارسو المفارقة في أمر وجود ضحية في المفارقة، ففي الوقت الذي يؤكد فيه كل من(ميويك) ونبيلة إبراهيم ومحمد العبد وخالد سليمان، ضرورة وجود ضحية في المفارقة، نجد كلاً من سيزا قاسم، وسامح الرواشدة وأمينة رشيد لا يذكرها.

---

(1) أمينة رشيد:" المفارقة الروائية والزمن التاريخي"، مجلة فصول، ص67.

(2) سيزا قاسم:" المفارقة في القص العربي المعاصر"، مجلة فصول، ص144.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية المفارقة عن كتابThe compasse of irony ص65.

(5) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص53.

(6) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص201.

(7) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وربما كان سبب عدم ذكرها أَن ثمة أنواعا من المفارقة لا توجد بها ضحية بالشكل المحدد لكلمة ضحية". [1] "وبناء على وجود العناصر الأربعة السابقة يمكن تقديم تعريف لنص المفارقة على أّنها طريقة من طرق الأداء تنهض على الخداع، وتعتمد على وجود الازدواج والتنافر في حيزها."[2]

1-5- الذات المَفارقة:

لا يخلو عمل أَدبي من ضرورة وجود متلق، أو ما يسمى بالقارئ ال ضمنيLe lecteur) implicite) المتصل بآليات القراءة المتواترة. تقول نبيلة إبراهيم:"إن العمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي الّتشكيل الجديد لواقع مشَكَّل من قبل، هو العمل الأدبي نفسه، وهذا الواقع المشكل في الّنص الأدبي لا وجود له في الواقع، حيث إّنه صفة خيالية أولا وأخيرا، وذلك على الرغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع(...)"[3]

لكن خصوصيات المفارقة تكمن في أّنها هي نفسها عمل أدبي، أي خطاب مميز، هذا الخطاب بحاجة إلى التركيز على القارئ، المدرك للمفارقة، ويرجع ذلك إلى سببين:[4] **الأول:** ويرجع إلى طبيعة لغة المفارقة إذ أنها "لغة منعزلة" لأّنها تتعمد أن تكون خارج الموضوع.

الثاني: يرجع إلى طبيعة قارئ المفارقة الذي ينبغي أن يتمتع بذات مَفارقة، والذات المفارقة تتكون مما يعرف بالذات التراسندلتالية، الذات التي تتمّتع بالسمو، ذات تشارك في الأحداث ولا تستغرقها الأحداث.ينبغي أيضا أن تتمتع بسرعة الخاطر إذ إن الذي يستوعب علامتها هو القارئ، الّذكي من خلال رسالة المرسل الّذكي.

ولا بد من شروط يجب أن تتوافر في نص المفارقة هي:

- وصول النبرة التي يرسلها صاحب المفارقة من خلال الّلغة وهي نبرة لا يصعب اكتشافها في بداية الأمر، فقد تكون نبرة التعبير عن إحساس الإنسان بمأساة الفراغ على المستوى الكوني والإنساني، وقد تكون نبرة الاستخفاف والتحدي، وقد تكون نبرة الّتذمر والشكوى، وقد تكون نبرة الإقبال على الانغماس في الملذات بحس مليء بالغثيان، وقد تكون السخرية من القيم السائدة فيما عدا القيم المتعالية لصاحب المفارقة. [5]
- يصبح القارئ على يقين من أَن بعض العبارات، بل العمل كلّه لا يمكن أن يصبح مقبولا للفهم إلا بعد رفض ما يقال ظاهريا.

---

(1) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص78.

(2) المرجع نفسه، ص70.

(3) نبيلة إبراهيم: "القارئ في النص، نظرية التأثير الاتصال" فصول، مج 5، العدد، 1984ص102.

(4)سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص81.

(5)المرجع نفسه، ص96.

- أن يبحث المتلقي عن بديل لما لا يقبله، "ولا بد أن يكون هذا البديل متصلا بإشارات لغوية في النص من ناحية، ومؤتلفا مع وجهة نظر صانع المفارقة من الناحية الفكرية والعقائدية من جهة أخرى. [1]
- الوصول في النهاية إلى وحدة من الصياغة الموضوعية المتكاملة. [2]
- ولعّله من المفيد عرض رسم مخطط يبين طبيعة بناء المفارقة.

وخلاصة ما سبق أَن المفارقة تحدد بعناصر أربعة هي:

- ✓ وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبّر عنه، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام، لكن هذا الكلام فيه من التلميحات ما يكفي لأن يشده إلى تعرية المستوى الكامن فيه، ومعنى هذا أنه إذا لم يمد المستوى السطحي للكلام القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول، فإّنه لن تكون هناك مفارقة، "وهذا يعني من ناحية أخرى أَن القارئ شريك أساس في صنع المفارقة."[3]
- ✓ لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك الّتعارض أو الّتناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، وقد يحدث هذا الإدراك لدى القارئ حالة من البلبلة، بخاصة إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تَعمد الغموض، الأمر الذي قد يصل بالقارئ إلى حد أن يقف مترددا في قبول بعض الحقائق دون الأخرى.
- ✓ غالبا ما ترتبط المفارقة بالبراءة والتظاهر، وقد تصل إلى حد التظاهر بالغفلة والسذاجة.
- ✓ لا بد من وجود ضحية في المفارقة، وقد تكون أنا الكاتب هي الضحية، وقد تكون الضحية هي أنت أو الآخر وأَيا ما كانت هذه الشخصية، فهي ضحية مّتهمة وبريئة ولكّنها في الوقت نفسه تدعي لنفسها ما هو مبالغ فيه على سبيل الافتراض، وهو ما يجعلها هشة، وغير محصنة، ومعرضة للهجوم ممن هو أعلى منها معرفة للتسليم لما هو أقوى منها، كأن يكون نظام الحياة، أو نظام الكون، وهذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك والمبكي في آن واحد. "ولهذا فهي تدفع القارئ إلى البسمة التي تختفي بمجرد أن ترتسم على الشفاه. [4]"

ولكي تكون المفارقة هادفة لا بد من توافر ركنين هامين هما:

- صاحب المفارقة.
- التظاهر بالغفلة.

---

(1) نجلاء حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات، ص30.

(2) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص140.

(3) نجلاء حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات، ص22.

(4) نبيلة إبراهيم: "المفارقة"، مجلة فصول، ص133.

فصاحب المفارقة لا بد أن يدعي الغفلة. [1] إذًا فالمفارقة الهادفة لعبة يقوم بها اثنان: صاحب المفارقة الذي يقوم بدور المراوغ، يعرض نصا ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ إلى أن يرفض ما يعبر عنه النص من معنى حرفي، مفضلا ما لا يعبر عنه النص من معنى، وتتم اللّعبة عندما يوجد– على رأي أرسطو–لا انقلاب في فهم القارئ وحسب، بل يتبين كذلك لصاحب المفارقة ما يقصده فعلا من خلف تظاهره، وتفسير التلميحات والإشارات الخالية من المفارقة [2].

ولتحسين أداء المفارقة وإطالة عمرها يقترح ميويك عددا من المبادئ التي تحقق هذا الغرض:[3]

- ✓ **مبدأ الاقتصاد:**

من الناحية الأسلوبية، المفارقة ضرب من التأنق، هدفها الأول إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا، وصاحب المفارقة المتمرِّس يستعمل من الإشارات أقّلها، أي إن مبدأ الاقتصاد يقصد به توظيف أقلّ الإشارات البلاغية لتحقيق بنية المفارقة.

- ✓ **مبدأ التضاد العالي:**

ويراد به الإشارة إلى الفرق بين ما يُنَتظر حدوثه، وما يحدث فعلا، وكّلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة، ومثالها: أن يسرق السارق أو يغرق مدرب السباحة فتزداد حدة المفارقة، لأّنه أمر نادر الحدوث. ويمكن تصعيد المفارقة أيضا بزيادة الظلم، وتوسيع الفرق بين الّذنب والثواب غير المستَحق. [4]

2– لغة المفارقة:

إذا كانت اللّغة خالقة للأسماء أو محاكية لها، فإّنها لا تعكس الواقع، ولا تعبر عن الحقيقة، اللّغة تتناسل من اللّغة، وصور الواقع متشظية في مرايا مهشَّمة، لكن كيف يهدي صانع المفارقة أتباعه إلى المفارقة؟ [5]

من الهام أن ينظر إلى المفارقة –والتي هي لغة يلعب فيها المعنى الإيحائي دورا عظيما كما يلعب المعنى المعجمي على حد سواء–على أّنها تَوسع في لغة الأدب المألوفة، وليس إساءة لها.

وترفض نبيلة إبراهيم المرجعية العاطفية للمفارقة معللة " بأن المفارقة لا تنبع من تأملات راسخة ومستمرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكّنها تصدر أساسا عن

---

(1) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص166.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 191.

(4) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص59.

(5) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص231.

ذهن متوقد ووعي شديد للّذات بما حولها، فالمفارقة لغة العقل والفطنة."[1]

والحقيقة أن المفارقة لا بد لها من أن تمر بآلة العقل الّذي يفكر، يتأمل ثم يدرك المفارقة ليبنيها في تواصل خفي مع القارئ، الذي يستجيب بدوره عاطفيا، فتكون المفارقة بذلك عملا عقليا هدفه إحداث أكبر الأثر في العاطفة من خلال المتضادات Les Contraires

3- أنواع المفارقة:

قُسّمت المفارقة في الدراسات الحديثة إلى أنواع عديدة، مما يصعب على الدارس الإحاطة بها جميعا."وبعض هذه الدراسات انطلقت في تقسيمها للمفارقة من ناحية درجاتها وبعضها من ناحية تأثيرها، وبعضها من ناحية موضوعها". [2]

وقد التفت(ميويك) إلى أن ثمة معايير للتمييز بين أنواع المفارقة المختلفة وحاول حصرها في النقاط الآتية:[3]

- الموقف من ضحية المفارقة: وقد يتراوح هذا الموقف بين درجة عالية من الّتجرد إلى درجة عالية من التعاطف.
- مصير الضحية: انتصار أو اندحار.
- مفهوم الحقيقة، ويعني وجهة نظر المراقب ذي المفارقة من الحقيقة فيما إذا كان يعتقد أَّنها تعكس

قيمة أو أّنها معادية لجميع القيم البشرية. ومن هذه المعايير يستنبط ميويك المفارقات الآتية:[4]
المفارقة الكوميدية، المفارقة الهجائية، المفارقة المأساوية، المفارقة العدمية، المفارقة المتناقضة.

ويبدو أن معظم الأنواع التي ذكرها ميويك تسود في الأعمال الدرامية ولا سيما في المسرح، حين تتكئ المفارقة على أحداث تمارسها شخوص ذات موقع واضح للجمهور، وهو ما لا يوجد في الشعر إلا نادرا. لكّنه انتبه أيضا إلى أن المفارقة في أشكالها تتبدى في شكلين رئيسين:

- المفارقة اللفظية (ironie Verbale'L).
- مفارقة الموقف (Ironie situationnelle).

ففي المفارقة اللّفظية نجد نمطين، النمط الأول: أسلوب "الإبراز"أما الثاني فهو أسلوب النقش الغائر"[5]في النوع الثاني نجد أنماطا خمسة هي:

---

(1) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص216.

(2) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص24.

(3) دي سي ميويك: المفارقة وصفتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص 188.

(4) المرجع نفسه،ص188.

(5)خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص24.

– مفارقة التنافر البسيط/مفارقة الأحداث/المفارقة الدرامية/مفارقة خداع النفس/مفارقة الورطة. [1]

كما قسم المفارقة من حيث درجاتها إلى ثلاث درجات [2]:

– المفارقة الصريحة/المفارقة الخفية/المفارقة الخاصة.

وقسمها من حيث طرائقها وأساليبها إلى أربعة أقسام:[3]

– المفارقة اللاشخصية/مفارقة الاستخفاف بالذات/المفارقة الساذجة/المفارقة الممسرحة. وإلى جانب هذه الأنماط، تتردد في الدراسات المعنية بالموضوع، تسميات أخرى عديدة نذكر منها:

– مفارقة سوفوكليس/المفارقة الوجدانية/المفارقة الرومانسية/مفارقة القدر/مفارقة التواضع الزائف/المفارقة السقراطية/ المفارقة البلاغية/المفارقة الهزلية. وأنماط أخرى تتداخل مع هذه الأنواع، أو تندرج تحتها.

4– وظيفة المفارقة ودورها:

كثيرا ما يتساءل دارس المفارقة: لماذا تستخدم التعبيرات استخداما مفارقيا، على الرغم من إمكانية التعبير عما نعنيه بأسلوب مباشر؟ فما دام الكاتب أو القائل يريد لقارئه، أو متلّقيه أن يفهم فلماذا يجتهد في حجب المعنى، ولماذا يموه ويراوغ، ويوحي بنقيض ما يريد قوله؟ الإجابة عن ذلك كالآتي: إن ذلك يرجع إلى أَن التعبير المَفارقي – ويشترك معه في ذلك التعبير الاستعاري والأفعال الكلامية غير المباشرة–مع ما بينها من فروق واختلافات–هو انتقال من الآلية والمباشرة والحرفية إلى الحركية والتعبيرية وشَد عرى الخطاب.

إن المفارقة ومعها التعبيرات غير المباشرة، تعد حالة خاصة من إشكالية عامة عن تفسير كيفية انفراد معنى المتكلم عن معنى الجملة أو الكلمة. [4]

إن الطاقة التعبيرية التي نشعر بها مع المفارقة تنطلق من جعل المفارقة أعظم إسهاما في عملية الاتصال من مجرد الفهم السلبي. والمستمع هنا مطالب بأن يفْقه السياق، ويقف على الدور الذي يلعبه في إنتاج المنطوقان المفارقية وفهمها، إّنه مطالب بأن يتوصل إلى معنى المنطوق، بالمرور من خلال معنى الجملة، ثم إّنه يعود عودة مزدوجة إلى نقيض معنى الجملة، لكي يعيد للمنطوق الحرفي ملاءمته للموقف. [5]

وحتى عدم إدراك المعنى في المفارقة، قد يولّد شكلا أكثر مفارقة إذ "إن كثيرا من الفكاهة ذات الأصل اللّغوي تنجم كعقوبة على عجز الإنسان عن إدراك المعاني المجازية، والتثبت بآلية التسمية

(1)المرجع السابق، ص25.

(2)المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص216.

(5)المرجع نفسه، ص 29.

الحرفية للأشياء."[1] وليست المفارقة مجرد محسن بلاغي طارئ على القول، ولا هي" مجرد شكل جميل ذي نكهة معينة"[2]، بل هي" منهج معرفي بلاغي فلسفي لاشتراك القارئ في متعة الملاحظة، واختراق العوالم المتَحدّث عنها". [3]

وللمفارقة وظائف منها الوظيفة الإصلاحية "فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أولا تحمل على ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلمات المأساوية، فتوازن القلق، لكنها كذلك تقلق ما هو شديد التوازن". [4] ووسيلة الفنان لتحقيق التوازن هي" فهم التناقضات التي يقوم عليها العالم". [5] وهو ما يؤدي إلى" الحفاظ على نوع من التوازن في عمله الفني بين اليقين العاطفي والتحفظ المشوب بالشك". وقد تكون المفارقة" سلاحا للهجوم الساخر؛ وقد تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان. وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسا على عقب. وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك". [6] . وللمفارقة فضلا عن ذلك وظيفة جمالية؛ فقد ربط بعض النقاد الأسلوبيين "مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة، وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالي، ويكاد يطابق ذلك ما أشار إليه"ماروزو"منذ1931حين عرف الأسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه". [7]

ولذلك فإنّه من الضروري النظر إلى المفارقة على" أنها شيء واحد، لا أشياء عديدة. إنها شيء ذو قيمة لدينا، لأننا جمهورا–مفسرين أو مراقبين –توفر لنا متعة بعينها، لا أنواعا من المتعة المختلفة". [8] إلى جانب ذلك فإن توظيف المفارقة يجعلها تحقق أغراضا ثلاثة:

– تباغت القارئ، أو المتلقي وبالتالي تثير انتباهه.

– تحفز المتلقي على التفكير والتأمل في موضوع المفارقة.

–تمّتع القارئ أو المتلقي انفعاليا "لأّنها تمنحه حسا قويا ومقدرة على اكتشاف علاقات

---

(1) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د.ط، 1996، ص102.

(2) خالد سليمان: "نظرية المفارقة"، مجلة أبحاث اليرموك، مج 13، عدد، 1995، ص76.

(3)ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص74.

(4) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة. ص125.

(5) المرجع نفسه، ص180.

(6)، نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص98.

(7) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب تونس، 1982، ص102.

(8) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص211.

خفية في النص. [1]

أما نبيلة إبراهيم فإنّها عددت بعض أهداف المفارقة، فرأت أنّها "يمكن أن تكون سلاحا للهجوم الساخر، أو تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسا على عقب، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك". [2]

والمفارقة لم توجد فجأة في الأدب بقدر ما كانت صدى لوقعها في الحياة، فإن وقفنا على أهداف وجودها في الحياة كانت أهدافها في الأدب متحققة تلقائيا. [3]

ويتجلى دور المفارقة من خلال دور أطرافها التي تسهم في إنتاجها وتحققها، وهذه الأطراف هي: صانع المفارقة، وضحية المفارقة، وقارئ المفارقة. ولكلّ طرف دور مركزي يؤديه، فيسهم في إقامة البناء المفارق. [4] فتكون الأدوار على الشكل **الآتي:**

4-1- دور صاحب المفارقة Le rôle de l'ironiste

تتحدد مهمة صاحب المفارقة بأن "يوصل الضحية إلى جهلها بالحقيقة وبخداعها بالمظهر، فلا يتركها إلا بعد أن تكون قد فقدت كلّ رؤية واضحة في الحياة". [5]، وبالنظر إلى أن مهمة صانع المفارقة تمتاز بشيء من الخصوصية والدقة "فإن عليه أن ينفصل عن خطابه، ويكف عن الدوران حول ذاته، ويحّلق بعيدا، ليتمكن من صنع المفارقة، فيقول شيئا لا يعبر عنه، ويقدم خطابا لا يعني سوى نقيض ما يعنيه". [6]

وإذا كان صاحب المفارقة يواري معناه خلف نقيضه فإنه يهدف بذلك إلى بلوغ أقصى درجات الوضوح، و"يحاول الوصول إلى أقصى درجات القبول لما يبدو أنه سيقوله". [7] ولكن صاحب المفارقة -المتطور جدليا-المليء الذهن، لا يقصر في رؤية المفارقة في أي شيء إذا أراد ذلك، فثمة سياق من الّتناقض دوما في مكان أو آخر، وهكذا يغدو دور الطرف الآخر وهو المراقب أكثر نشاطا، وإبداعا مما توحي به كلمة"مراقب" [8]

وحين يتطور دور المراقب ليشمل إعادة تشكيل الأشياء المتناقضة فنيا، فإنه يتحول إلى صاحب المفارقة أو صانعها في الحياة أو في النص.

---

(1) عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1،1986، ص27.

(2) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص198.

(3) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص97.

(4) المرجع نفسه، ص78.

(5) نبيلة إبراهيم: فن القص النظري والتطبيق، ص 208.

(6) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 78.

(7) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص 211.

(8) نبيلة إبراهيم: فن القص من النظرية إلى التطبيق، ص79.

ولذلك فإن حس المفارقة لا يشمل فقط القدرة على رؤية المتناقضات في المفارقة، بل يشمل كذلك القدرة على إعادة تشكيلها، كما يشمل" قدرة المرء إذ يواجهه أي شيء على الإطلاق أن يتخيل أو يتذكر أو يلاحظ شيئا يشكل النقيض على مستوى المفارقة."[1] وإنتاج المفارقة عمل يتطّلب من صانعه الدربة، والمهارة التي يدعمها ظُرف، يرى الأشباه في أشياء مختلفة، ويخالف بين ما يبدو متشابها، بالإضافة إلى الحكمة والخبرة الواسعة بالحياة.

وبهذا يّتضح مدى أهمية الدور الذي يقوم به صاحب المفارقة، إذ هو المبادر إلى اكتشافها، وإعادة تشكيلها، ليغدو دوره هو الفعل الذي ينتظر ردود فعل متوقَّعة من القارئ أو المّتلقي الذي عليه أن يقوم بدوره على أكمل وجه. [2]

4-2- دور القارئ Le rôle du lecteur

إن الرسالة التي يود صاحب المفارقة إيصالها إلى المتلقي من خلال المفارقة، لابد أن تمر بمراحل عديدة من الّتحولات ووعي صاحب المفارقة بوجودها فيما يطرح من رؤى هو الذي يحضه على إدخالها إلى آلة المفارقة، التي تخرجها من الجانب الآخر مختلفة الملامح على هيئة شيفرة. [3] وحالما تصل الشيفرة إلى القارئالمتلقي فإّنه يشرع بالبحث عن المفتاح السري الذي يمكنه من تفكيكها، إذ يدرك بوعيه أن صاحب المفارقة قد خَبّأه في مكان قريب، ليشرع بعدها بإعادة إنتاج ما يقرأ ليصل إلى الفكرة كما كانت عليه قبيل إدخالها إلى آلة المفارقة كما يلي:[4]

المخطط رقم:01

صاحب المفارقة ←المعنى الحقيقي←آلة المفارقة← شيفرة ←القاريء←المعنى الحقيقي

من هنا يتبين أن دور القارئ في لعبة المفارقة لا يقلّ أهمية عن دور صاحبها و "ما لم يتم تفسير رسالة المفارقة كما أُريد لها، فإّنها تبقى أشبه بيد واحد تريد أن تصفق"[5]، ولن يتمكن القارئ وحده من القيام بهذه المهمة إذا لم يقدم له صانع المفارقة قرينة مناسبة. وهو" ما يعينه على اكتشاف

(1) ناصر شبانه: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 80.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص80.

(5) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر، عبد الواحد لؤلؤة، ص 174.

المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بعد من المستوى الأول"[1]، وبغير ذلك فإنه لن تكون هناك مفارقة، وهو ما يعني "أَن القارئ شريك أساس في صنع المفارقة"[2].

من هنا أضحت المفارقة اختبارا لبراعة المتلقي الذي إن أدركها كما أراد لها مُنتجها أو صاحب المفارقة، كان متلقيا نموذجيا، وإلا وقع في سوء فهم يصعب التخلص منه.

لذا على القارئ أو المتلقي أن يكون على وعي تامٍ" بأن العمل الأدبي بصفة عامة، وأعمال المفارقة بصفة خاصة لا تحاكي الواقع أو تمثّله، وإنّما هي كشف وإضاءة لجانب من جوانب الحياة التي يختلط بعضها ببعض، ويتضارب بعضها ببعض، ولا بد أن يكون القارئ مدربا على قراءة النصوص اللّغوية حتى يتكون لديه حس ما بشفافية اللّغة وهو أساس العلاقة بين القارئ والنص". [3]

وكما لصاحب المفارقة شروطه على القارئ، فالقارئ كذلك لا يقلّ حزما إزاء صانع المفارقة، فمن شروطه عليه "أَلا يبالغ في التعقيد، وأن يفَرّق بين التّعقيد وعدم الرغبة في التّحديد، فقد يعطل التعقيد عملية المشاركة في القراءة بين المنتج والمتلقي في حين أن عدم التحديد يفتح له مجالا لتعدد التأويلات". [4]

وتقارب نبيلة إبراهيم علاقة القارئ بالنص، فترى أَن درجات تكوين هذه العلاقة تمر بالمراحل الآتية:[5]

– وصول النّبرة الشيفرة التي يرسلها صانع المفارقة إليه من خلال اللّغة، مثال: نبرة الاستخفاف والتحدي، التذمر والشكوى، السخرية...إلخ.

– يقين القارئ أن بعض العبارات، أو النّص كّله لا يمكن أن يصبح مقبولا للفهم إلا بعد رفض ما يقال ظاهريا.

– البحث عن بديل، ويّتصل هذا البديل بإشارات لغوية في النص من جهة، ويأتلف مع وجهة نظر صانع المفارقة من النّاحية الفكرية والعقلية من جهة ثانية.

– الوصول إلى صياغة موضوعية متكاملة جديدة لما سبق، من خلال تقويم الانحراف اللّغوي الذي صنعه صاحب المفارقة.

4-3- دور الضحية (Le rôle de la victime)

يختلف دور الضحية عن دوري كل من صاحب المفارقة ومتلّقيها. فهو دور قدري لا إرادة للضحية فيه، إذ يبدو دور الضحية تابعا، واستجابة لدور صاحب المفارقة، إنه لا يحقق أفعالا بقدر ما

(1) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص201.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3)المرجع نفسه، ص 216.

(4)المرجع نفسه، ص 218.

(5)المرجع نفسه، ص217.

يبدي ردود فعل على أفعال سابقة. [1] وكّلما ازدادت غفلة الضحية وجهلها، وعدم إدراكها للأمور –على النقيض من صفات صانع المفارقة–ازداد تأثير المفارقة وعمقها ونجاحها. وضحية المفارقة هي الهدف الذي تريد المفارقة إصابته، أوهي الشخص الذي أخفق في إدراك المفارقة.

ومما يعول عليه صاحب المفارقة لتحقيقها إغراق ضحيته بمخاوف أو آمال أو توقعات، ليتصرف على أساسها ويّتخذ خطوات ليتجنب شرا متوقعا، أو يفيد من خير منتظر، لكن أفعاله لا تؤدي إلا إلى حصره في سلسلة من الأسباب تؤدي إلى سقوطه المحتوم، وقد يمسي صاحب المفارقة نفسه ضحية لمفارقته، إذا هو لم يشفع بناءه الذي يظن أنه مفارق بقرينة توصل المتلقي الّذكي إلى وجود مفارقة. [2]

نخلص إلى أن مصطلح "Ironie" لا يزال يطرح مشكلة ترجمته إلى العربية كما العديد من المصطلحات النقدية، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى غموض المصطلح وتعدد دلالاته في الّلغات الأجنبية نفسها، إلى جانب تنوع الرؤى حوله من زمن إلى آخر، ولعلّ لفظ "المفارقة" يعد الأنسب إلى ما تعنيه المفارقة من دلالات عديدة تتجاوز حدود التناقض والسخرية والّتهكم، ولذلك ارتأينا اعتماد هذا اللفظ مصطلحا موازيا للفظ"Ironie" الفرنسي ولفظ"Irony" الانجليزي.

والحقيقة أن مصطلح المفارقة لا يطرح إشكالية ترجمته إلى اللغة العربية فحسب بل يطرح أيضا إشكالية تعريفه، إذ من الصعب وضع تعريف دقيق للمفارقة لتداخل مفهومها مع مفاهيم كثيرة، ربما بدت متنافرة، هذا إلى جانب تاريخ المصطلح الطويل إذ ارتبطت المفارقة بقصة الخلق نفسها وخروج آدم وحواء من الجنة.

فالمفارقة موجودة في الوجود قبل وجودها في الأدب أو الفلسفة، من هنا تعددت تعريفات النقاد للمفارقة بحسب رؤيتهم لها وبحسب تنوع أشكالها وأثرها في المتلقي فصارت المفارقة مفارقات عديدة، نظرا لتاريخها الطويل، فهي مفهوم متحرك، غير ثابت لكن المؤكد أنه مفهوم لم يخل منه أدب من الآداب ولا عصر من العصور.

من هنا كان وجود المفارقة في الّتراث العربي شعره ونثره أمرا مسلما به. وإن لم يوجد الّلفظ مصطلحا في تراثنا البلاغي العربي، إلا أن وجوده معنى وممارسة لا يمكن إنكاره، فقد تجّلت المفارقة في أشكال بلاغية عديدة كالتعريض والكناية والمجاز والاستعارة والّذم بما يشبه المدح والمدح بما يشبه الذم، إلى جانب الّتهكم والهزل والسخرية وغيرها من الأشكال البلاغية التي تلامس حدود المفارقة من قريب أو من بعيد.

---

(1) ناصر شبانه: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص83.

(2) المرجع نفسه، ص84.

هذا عن التراث البلاغي أما عن التراث الأدبي فنجد اللّسان العربي قد مارس المفارقة في أشكال التّعبير الأدبي المختلفة. فقد استطاعت عبقرية الخيال العربي أن تنتج البني المفارقة في أشد النصوص الأدبية إيجازا وكثافة، كالأمثال والحكم.

أما حديثا فقد استطاعت المفارقة ركز لوائها على الأدب محتلة مساحة من التعبير الحديث بعد أن نفذت بانسياب إلى روح النص الأدبي وتجذرت في أعماق الرؤية، وشكلت لبنة أساسية للبناء الحداثي.

وتتحصن المفارقة أحيانا في رقعة النص وتتحصن أحيانا أخرى بالعنوان. والعنوان المفارق استخدم في النصوص النثرية رواية–قصة –مسرحية كما استخدم في النصوص الشعرية، على حد سواء في النصوص العنوانية أو المتون.

وإذ تتضح النصية بشكل ملحوظ في النصوص الشعرية (المتون)، فإن العنوان لا يخرج عن هذا المنحى في كونه نصا مصغرا يمتلك كل خصائص النصية؛ لذا فإن مفارقة العنوان بكل أنماطها وسياقاتها ظلت تؤدي دورا استثنائيا في شعرية القصيدة العربية المعاصرة. وهذا ما سنحاول اكتشافه في الفصول اللاحقة.

الفصل الأول:

العنوان والقصيدة في ميزان النقد الأدبي

المبحث الأول: مفهوم العنوان وأهميته

أولا: مفهوم العنوان

ثانيا: أهمية العنوان

المبحث الثاني: عنوان القصيدة (طبيعتها، جذورهاومنزلتها في النقد العربي)

أولا: مفهوم القصيدة

ثانيا: منزلة عنوان القصيدة في النقد الأدبي

المبحث الثالث: عنوان القصيدة وخصائص المعاصرة الشعرية

أولا: تصنيف العناوين في ضوء امتلاكها لنصيتها المستقلة (خارج السياق)

ثانيا: تصنيف العناوين في ضوء علاقتها بنصوصها (في سياق)

المبحث الرابع: وظائف وسمات عنوان القصيدة العربية المعاصرة

أولا: وظائف عنوان القصيدة العربية المعاصرة

ثانيا: سمات عنوان القصيدة العربية المعاصرة

المبحث الأول: مفهوم العنوان وعناصره

أولا: العنوان لغة

إنّ البحث عن كلمة "عُنْوَانٌ " في المعجمات والقواميس القديمة، والحديثة عربيّها وأجنبيها يجد أنّ لهذه اللّفظة معنى ودلالة واحدة تصب في مورد واحد، فهو» العنصر الذي يحدد هوية نص من النصوص، ويميزها عن هويات أخرى، كما أنّه اختزال وتجميع وإظهار لما هو مطوي وخافٍ من المقاصد [1] «، وعليه يمكن تسجيل مادتين لهذه الكلمة في المعجمات القديمة منها، خاصة في معجم **لسان العرب لابن منظور/ والقاموس المحيط للفيروز أبادي/بالإضافة إلى ورود شذرات في معاجم اللغة العربية الحديثة / وهي موثقة كالآتي:**

* **في معجم لسان العرب:** الذي يعدّ من أمهات المعجمات يمكن الإشارة فيه إلى مادتين تطرقتا بصراحة إلى جذر كلمة " عُنْوَانٌ " وهما كالتالي:

أ-المادة الأولى (ع ن ن): تدل على ظهور الشيء وبروزه أمامك؛ يقال: بلغ عَنان السماء؛ أي ماظهر منها، إذا نظرت إليها، ومن الباب: عنوان الكتاب؛ لأنه أبرز ما فيه وأظهره [2].

والعنوان: الأثر، وكلما استدللت بشيء على غيره فهو عنوان له، ويقال للرجل الذي يُعرِّض، ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا له، والعُلوان: لغة في العنوان غير جيّدة [3].

ب-المادة الثانية (ع ن ي): تدل على إرادة الشيء، والقصد له، والاهتمام به؛ يقال: عناه الأمر، واعتنى به؛ إذا قصده، واهتم به، و: من تعني بقولك؛ أي: من تقصد، ومنه معنى الكلام؛ أي مراد المتكلم منه؛ والعنوان مشتق من المعنى؛ لأنه سمة الكتاب ووصفه [4].

وعند تتبع استعمالات كلمة **العنوان** في التراث العربي سنجد أنها تنطلق من هذه الدلالات اللغوية، وتبني عليها، فمن استعمال العنوان بمعنى الأثر والعلامة على الشيء:" تقول العرب: ما عنوان بعيرك؟ أس ما أثره الذي يعرف به"[5].

ومن استعمال العنوان بمعنى الدليل الظهور على الشيء المضمر قول الشاعر الأموي سوّار بن مضرب السعدي:

---

(1) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، ص14.

(2) معجم مقاييس اللغة، 1920/4 مادة ع ن ن

(3) لسان العرب، مادة، (ع ن ن)، ج13، ص294.

(4) المصدر نفسه، ج15، ص105106.

(5) أدب الكتاب، ص147.

وحاجة دون أخرى قد سنحتُ بها جعلتُها للتي أخفيتُ عُنوانا [1]

وبهذا المعنى أيضا قال الشريف الرضي:

وما فضل شوقي لولا البكاء والشوق عنوانه الأدمع[7]

ومن استعمال العنوان بمعنى: الإشارة المختصرة، أو الأنموذج: عناوين بعض المؤلفات التراثية التي تبدأ بكلمة (عنوان) مثل كتاب ابن البناء المراكشي: (عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل)؛ إذ يصرح المؤلف في مقدمته بأنه جمع فيه ما تيسرمن الفوائد التي توصل إليها بحثه في الرسم العثماني للمصحف؛ ومن هنا سماه بهذا الاسم [2].

تشتمل الدلالات السابقة للعنوان على الأركان الأساسية لعملية التداول: المرسل، والرسالة، والمستقبل، فالعنوان يعبر عن إرادة صاحبه(المرسل)، وقصده واهتمامه، ولو على سبيل التعريض والتلميح، وهوعلامة يُعرف بها النص الذي يعنونه(الرسالة)، وأنموذج يختصر ما يصاحبه، وهو ظاهر في مواجهة المتلقي(المستقبل)، وبارز أمام عينيه، وأثره يستدل به على غيره.

أما استعمال العنوان للدلالة على اسم الكتاب، فقد رصد بعض أدبائنا القدامى نشأته، وحاولوا تفسير سبب إطلاقه، فقال ابن عبد ربه:"كان يؤتى بالكتاب فيقال: من عُني به؟ فسُمّيَ عنوانا"[3]، وقال أبو بكر الصولي:" العنوان: العلامة، كأنك علّمته حتى عُرِف بذكر من كتبه، ومن كُتِب إليه"[4].

وبهذا كانت المعاني الموثقة في المعجمات الحديثة كلها تدور حول معاني الظهور والعرض، والعرف والأثر، وهذا يدل على أن هذه المعاني كلها متشابكة مع ما سبقها من معاجم قديمة تناولت هذه المادة بالشرح والتحليل والاستدلال بالشواهد عليها، مما يجعل تراثنا العربي–خاصة المعجمات –قديمها وحديثها ذا طابع تكاملي.

وفي العصر الحديث شهد استعمال كلمة(العنوان) توسعا دلاليا كبيرا، فبالإضافة إلى المعاني القديمة لها؛ أصبحت تستعمل أيضا للدلالة على الموقع المكاني، وعلى المرجع الرمزي والرقمي للمراسلات البريدية [5] وللإشارة كذلك إلى المواقع الشبكية على الأنترنت.

ثانيا: في الاصطلاح

---

(1) الحماسة، ج2، ص111.

7ديوان الشريف الرضي، ج1، ص674.

(2) ابن البناء المراكشي: عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل، تحقيق هند شلبي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1990، ص30.

(3) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج4، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، د.ت، ص213.

(4) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، تصحيح محمد بهجت الأثري، المكتبة العربية، بغداد، 1341هـ، ص143.

(5).محمود أدهم: عنوانات الصحف، مطابع الدار البيضاء، القاهرة، د.ت، ص11 -

يقرُ كثير من المختصين في شؤون العنونة بصعوبة ضبط تعريف جامع، مانع للعنوان، لأن إعطاء أي تعريف للعنوان دون ربطه بوظائفه، والتلميح لنشأته وظهورهُ يعد ناقصا؛ فالعنوان على صغره وبساطته معقدّ للغاية كذنَبَ الضب؛ إذ يطرح مجموعة من التساؤلات، لعل أهمها: ما الفرق بين الاسم والعنوان؟ هل العنوان نص أمن نُصيص؟ وهل هو نص مواز أم هو جزء من النص؟ هل نتعامل مع العنوان مثلما نتعامل مع النص؟ قبل الإجابة عن هذه الأسئلة، نستعرض مفهوم العنوان اصطلاحا، في المعاجم العربية وفي الدرس النقدي الحديث:

- **العنوان اصطلاحا في المعاجم العربية:**

أفردت المعاجم العربية في صفحاتها حيّزا معتبرا لتعريف العنوان، إذ نقرأ في المعجم الوسيط: " العنوان معناه من وظيفته؛ لأن عنوان الشيء دليله، وتظهر أهميته من وضعه في بداية المصنف أو غلاف الكتاب الخارجي؛ لأنه يقوم باستراتيجية البوح والكشف عن الموضوع الذي يتناوله المتن، والمجال الذي ينتمي إليه. وقديما قيل: العنوان من العناية."[1] فالعنوان هو مايستدل به على الشيء، وهو الكاشف عن المتن والمضمون الذي تقدمّه ويقدّمه.

وفي موسوعة كشاف مصطلحات الفنون والعلوم لمحمد على التهانوي ورد ما يأتي:"العنوان بالضم والكسر –لغة –ديباجة الكتاب على ما في كنز اللغات. وفي عرف البلغاء على ما قال ابن أبي الإصبع هو أن يأخذ المتكلم في غرض فيأتي لقصد تكميله وتأكيده بأمثلة في ألفاظ تكون عنوانا لأخبار متقدمّة وقصص سالفة، ومنه نوع عظيم جدا وهو (عنوان العلوم) بأن يذكر في الكلام ألفاظا تكون مفاتيح لعلوم ومداخل لها."[2] العنوان –إذن–هو مفتاح العلوم ومدخل لها، وهو الذي يحيل إلى مقاصد الكلام، ويكشف عن الأخبار السالفة والمتقدمّة.

أما في المعجم العربي الحديث (الهادي إلى لغة العرب) الذي يزخر بتنوع وتشعب حقول المعرفة، فإننا نجد:" العنوان هو الدليل الذي يكون ظاهرا فيدل على ما هو في الباطن أو غائب، ومنه قولهم: الظاهر عنوان الباطن، والعنوان جملة من الكلمات تكون مقدمة لبحث، أو قصة أو مفتاحا لعلم من العلوم، أو مدخلا. وعنوان الموضوع في المنطق هو مفهوم الموضوع ووصفه، والموضوع في القضية

(1)إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج 2، ط 2، 1972، ص 633.

(2) محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف المصطلحات الفنون والعلوم، ج 2، مرجع مذكور، ص1241.

المنطقية هو المسند إليه."[1] فالعنوان بهذا المعنى دليل طبيعي ممهد لما في الباطن أو لبعضه أو لأهم ما فيه.

- **العنوان اصطلاحا في الدرس النقدي الحديث:**

يمكن استعراض مجموعة من المقاربات التعريفية للعنوان في الدرس النقدي الحديث، وفي مقدمتها تعريف رائد العنونة ومنظّرها في الغرب (ليوهوك)(Leo Hoek) الذي يعتَبرالعنوان مثل النص، غير أنه مكثفّ [2]. وبعد اعترافه بصعوبة تحديد تعريف له، نظرا لاستعماله في معان متعددة [3]، عرفه بقوله:" هو مجموعة من العلامات اللسانية كلمات، جمل، التي يمكن أنت تصدرّ رأس كل نص، لتعيّنه، وتعرّفه، وتبين محتواه العام، وتغري الجمهور المستهدف بقراءته [4]."ويضيف قائلا:" العنوان هو العنصر الذي يملك الأسبقية على جميع العناصر الأخرى المشكلة للنص إذ ليس مجرد أول عنصر نتلقاه في الكتاب فحسب، بل هو العنصر الذي يتمتع بالسلطة؛ يوجه القراءة ويفتح النص، ويشكلّ نقطة الانطلاق الطبيعية، ويرتبط بالنص بعلاقة نموذجية [5].

أما (جيرار جينيت) (G. Genette) فيرى أن العنوان "عتبة نصية أولى وليس من بين عتبات النص ما يمكن تجاوزه، والعنوان الجميل اللافت هو الطُّعم بضم الطاء الذي يوقع القارئ في حبائل النص [6]."

وفي كتاب: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، لمحمد عويس، نجد ما يشبه هذا التعريف: "العنوان تفسير لشيء ما وأنه يحمل معنى هذا الشيء، وأن عنونة شيء بعينهُ تعد سمة هذا الشيء، ومعناه ومقصده [7]".

وإذا ما تفحصنا هذه التعريفات لأشهر رواد علم العنونة، وقفنا على ما أشرنا إليه من أن تعريف العنوان لا يتم بمعزل عن وظائفه؛ فالعنوان يغُري الجمهور، والقارئ في حبائل النص. العنوان هو سلطة النص وواجهته الإعلامية، يكشف عن طبيعته ويسهم في فك غموضه ويعين مجموعه ويكثف معناه،

---

(1)سعيد الكرمي، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ج 2، ط 1، 1412 هـ، 1992، ص282.

(2)Leo H. Hoek, La marque du titre, Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton Publisher The Hague – Paris NEW YORK, 1981, p17 .

(3) Ibid, p 5.

(4) Leo H. Hoek, La marque du titre, op cité, p 17.

(5) Ibid, pp 1,2,3

(6) Gérard Genette, Seuils, Editions du Seuil, Paris, 1987, p 95.

(7)محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 1988، ص17.

بغض النظر عن مناورات الحداثة وما بعد الحداثة التي لم يعد معها العنوان يشكل حقيقة ثابتة وإنما يشكل سؤالا ويولدّ أفق انتظار. العنوان هو فاتحة الفاتحة النصية واختصار الاختصار.

أما الباحث الإسباني (جوزيب بيزا كومبروبي) (Josep Besa Camprubi)، أستاذ تحليل الخطاب، والمتخصص في فقه اللغة، فيرى أن "العنوان عنصر متعدد الأبعاد Multidimensionnel، لأنه يقيم روابط مع ثلاثة عناصر جد مختلفة: العمل الأدبي، النص والقارئ."[1]

و يستنتج الباحث التونسي محمد الهادي المطوي انطلاقا من تعريف Leo H. Hoek أن العنوان "رسالة لغوية تعرّف بهوية النص، وتحدّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به[2].

وإلى قريب من هذا ذهب عبد القادر رحيم في تعريفه له بأن"العنوان علامة لغوية تعلو النص؛ لتسمه وتحدده، وتغري القاريء بقراءته"[3]

العنوان إشارة أولى تدل على طبيعة الأثر الكتابي الذي ينضوي بشكل أو بآخر تحت بطاقة تعريفية تقدم للمتلقي مفتاحا يلج من خلاله إلى طبيعة السؤال الافتراضي الذي يقدمه العنوان، فلا يمكن حصر العنوان في مجال ضيق يقتصر على غلاف الكتاب وإن كان هذا المجال قد أرخّ لحقب ثقافية طويلة في أدبنا العربي وإنما يتجاوز العنوان حدوده كلما كان المبدع على وعي تام بضرورة تجانس العمل الإبداعي الذي يبتعد عن اللغة البراغماتية ليصل إلى حدود اللغة الشعرية [4]

لقد استمد العنوان حسب التعريفات السابقة مفهومه من وظيفته التي تحدد دور العنوان وأهميته، وطبيعة العلاقة التي تربطه بنصه، فالعنوان إذا جرد من وظائفه، يصبح زائدة لغوية لا تقدم ولا تؤخر، ووجوده من عدمه سيان.

تعريفات كثيرة للعنوان لا تختلف إلا في الصياغة اللغوية؛ إذ لم تتمكن من تحاشي الحديث عن الأهمية والوظائف. وهذا تعريف آخر قدمه الباحث الطاهر روابنية، يقول فيه: "العنوان هو أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب، أو نص يعاند نصا آخر، ليقوم مقامه، أو لعيينّه ويؤكد تفرده على مر

---

(1) Josep Besa Camprubi, Sémiotique du titre, RS/SI, Association Canadienne de sémiotique, Vol : 23, 2003 N°1, 2, 3, p 91.

(2) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الأول، المجلد 28 ، يوليو/ سبتمبر، 1999 ، ص 4.

(3)عبد القادر رحيم: علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010، ص45

(4)ينظر عصام العسل، ثريا النص، قراءة في شعرية العنوان، ينظر الرابط الآتي:

http://www.alimbaratur.com/All_Pages/Shaitalaika_Stuff/Shaitalaika61.htm

تاريخ فتح الرابط:2016/08/22، الساعة: 23:10.

الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات، والنبوءات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة، وطاقاته الترميزية وهو من كل هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار [1]." كأن أسلافنا من النقاد لم تغب عنهم انشغالات النقاد المعاصرين، إذ كانوا يعيشون الوقائع السيميائية الحداثية، فقد عرفّ أبو بكر الصولي العنوان حين قال: "والعنوان العلامة، كأنك علمّته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه...، والعنوان الأثر الذي يعرف به الشيء"[2].

العنوان هو سلطة النص وواجهته الإعلامية، يكشف عن طبيعته ويسهم في فك غموضه ويعيّن مجموعه ويكثف معناه، بغض النظر عن مناورات الحداثة وما بعد الحداثة التي لم يعد معها العنوان يشكل حقيقة ثابتة، وإ نما يشكل سؤالا ويولدّ أفق انتظار. العنوان هو فاتحة الفاتحة النصية واختصار الاختصار. هو أول ما يزرع الكاتب في رحم الكتابة ليولد النص. هو بؤرة النص وتيمته الكبرى، هو النواة المعنوية الأساسية لكل نص، وكل ما تلاه من ملفوظ فهو شرح وتوضيح له.

لعل العنوان بمثابة "الدائرة" Microprocesseur، بما يحمله هذا المصطلح من معنى في أدبيات خبراء الإعلام الآلي Les informaticiens، فهو في أي عمل فني يمثل "دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة، وتحوي معاني شاملة. هو الكلمات التي تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات، هو البداية والنهاية، والجوهر الذي تدور في مداراته عناصر القصيدة."[3]

وإذا كان هذا حال العنوان في تعدد وظائفه، وتشعبّ علاقاته، فإنه يمكن أن نقرر بثقة واطمئنان، "إن العنوان مركز إشعاع، وبؤرة تخزين الدلالة، ونقطة البداية والانطلاق، وهو نص مصغَّر، شديد التعقيد والغموض؛ فعملية نجاح فعل التواصل بينه وبين القارئ تتطلب تفاعلا ديناميا."[4]

إذا كان العنوان حسب ما هو معروف لدى الباحثين موضوع الخطاب وبداية النص، و"التيمة" الأساسية التي تتحكم في تأويل الخطاب، والبؤرة التي ينبني عليها الموضوع، فإن "شعيب حليفي" يرى أن العنوان الذي تشكل فيه الاستعارة "قطبا استراتيجيا، يعمل على استعادة معان حاسمة داخل النص، مما

---

(1)الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، ضمن كتاب، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 17/15 ماي 1995، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص141.

(2) أبو بكر الصولي، أدب الكتآب، نسخ وتصحيح وتعليق، محمد بهجت الأثري، ص143.

(3) إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط 1، 1985، ص186.

(4) وو لفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة، د. حميد لحمداني و د. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ص 55.

يشيد معنى باطنيا آخر هي نواة وبؤرة العمل الأدبي... من خلال إمساكه بمجموع النسيج، في تقاطعاته، وتغذيته للقراءة والتأويل."[1]

ونخلص إلى أن للعنوان خاصيتين: خاصية أنطولوجية استقلاله، وخاصية وظيفية نسبته إلى عمله، وهاتان الخاصيتان تتيحان للعنوان ممارسة التعدد الوظيفي وذلك بتعدد الأعمال والوظائف ذاتها.

إن الحديث عن مصطلح "العنوان" تعترضه جملة من التشعبات، وهذا ما يقتضي تمييزه عن مصطلح "التسمية" أو "الاسم"، وضبط مفهومه، "والمفهوم بوصفه حدثا لا يكتسب دلالته إلا حين يتموقع ضمن أفق، والعنوان هو هذا الأفق [2] " الذي يؤمّن اتصال المفاهيم فيما بينها ليصير فضاء متميزا [3] عما كوّنه كل مفهوم من مفاهيم الأنساق الدلالية المذكورة.

ثالثا: عناصر العنوان وأجزاؤه

إن تمييز عناصر العنوان وأجزاؤه مبني على النظر إلى العنوان بوصفه جهازا، أو نظاما متكاملا للعنونة، وهو ما جعل جينيت يصنف (الجهاز العنواني) إلى ثلاثة عناصر متمايزة، وهي: العنوان الرئيس، والعنوان الفرعي أو الثانوي، وإشارة التعيين لجنس النص [4]، والعنوان الرئيس هو العنصرالحاضر دائما مع النص، بينما يراوح العنصران الآخران بين الحضور والغياب؛ بحسب الحاجة إليهما، أو الرغبة فيهما.

والمقصود بالعنوان الفرعي هو العنوان الشارح للعنوان الرئيس، ويمتاز بدلالات إضافية خاصة به؛ وإن كان واقعا ضمن الدائرة الدلالية للعنوان الرئيس [5]، ومثاله: عنوان قصيدة عمر أبو ريشة:"بسمة التحدي: هكذا يمضي شهيدنا"[6]، فالعنوان الفرعي: هكذا يمضي شهيدنا" يضيف دلالات مهمة تفسر العنوان الرئيس: بسمة التحدي، وتكشف أبعاده.

ويعتمد التمييز بين العنوان الرئيس والعنوان الفرعي على ثلاثة محددات، وهي: أولية العنوان الرئيس وتقدمه المكاني، وتميزه بالحجم الأكبر من الخط، وقلة عدد كلماته؛ قياسا بالعنوان الفرعي، ولا يلزم

---

(1)شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، دار الناية ومحاكاة، الشركة، ط1، 2013، ص ص 39، 40.

(2) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، 2007، ص67.

(3) جيل دولوز، فيليكس غتاري، ماهي الفلسفة، ترجمة، مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي، مر كز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991، ص56.

(4) الشعر العربي الحدبث بنياته وإبدالاته، صج1، ص91 والسيميوطيقا والعنونة ص106.

(5) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص5556.

(6) عمرأبو ريشة: ديوان الأعمال الكاملة، ص23.

اجتماع هذه المحددات الثلاثة في العنوان؛ ولكن حين تجتمع، يجب أن تكون مقتصرة على أحد العنوانين؛ ليميز القاريء بين العنوان الرئيس والفرعي، وبعض الأدباء لا يلتزم بهذا الضابط سعيا إلى لفت نظر القاريء بهذا الإرباك المتعمد لقدرته على التمييز بين العنوانين [1].

أما إشارة التعيين التجنيسي، فهي التي تحدد الجنس الأدبي للنص، مثل: شعر أو قصيدة أو رواية أو أقصوصة أو مسرحية، ولهذا العنصر تأثير كبير في تحديد كيفية استقبال المتلقي للنص، بناء على التمايز الفني بين هذه الأجناس الأدبية [2].

رابعا: مجالات العنوان:

هناك مجالان رئيسيان للعنوان، وهما: العنوان الشعري، والعنوان النثري، والوصف هنا ليس وصفا للعنوان، بل لمجاله، فالعنوان الشعري هو العنوان الذي يتصدر النصوص الشعرية، سواء أكان العنوان نفسه منثورا، أم منظوما على هيئة الشعر، والعنوان النثري هو العنوان الذي يعلو النصوص النثرية.

أ- **العنوان النثري:** يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من العناوين النثرية، وهي: عنوان النص الأدبي، وعنوان النص العلمي، والعنوان الصحفي. ويشمل عنوان النص الأدبي المقالة الأدبية، والقصة بأنواعها، والمسرحية، ويتسم هذا العنوان بالميل إلى الإيحاء، وقد يجنح إلى الغموض، وباتساع مدى التأويل فيه، بسبب تفضيله التعبير غير المباشرعن الرؤى والأفكار، كما أن صلته بالنص لا تبدو واضحة في كثير من الأحيان [3]، ومع هذا-وربما بسببه-تتوافر في عنوان النص الأدبي عناصر جذب للمتلقي لا يصادفها في عنوان النص العلمي، ومن أبرزهذه العناصر الجاذبة: غرابة التعبير/ وطرافة التركيب، والإبداع في التصوير، وخفاء المعنى الذي يغري المتلقي بالمتابعة والاكتشاف.

ب-عنوان النص العلمي: ويشمل البحوث العلمية، والمقالات المتخصصة في شرح النظريات والعلوم، ويتسم هذا العنوان بوضوح المعنى، والدقة في استعمال الكلمات، والحياد الموضوعي في أسلوب التعبير، والمطابقة الدلالية مع النص المعنون [4].

ج- العنوان الصحفي: يمتاز العنوان الصحفي بمزجه بين خصائص النوعين السابقين، بحسب طبيعة المادة المنشورة، فعنوان الخبر أقرب إلى سمات العنوان العلمي، من حيث الحرص على الوضوح، والحياد والدقة، والاقتصاد في الكلمات، والتركيز على المضمون أكثر من الشكل؛، بالإضافة إلى اعتماده

---

(1) نبيل منصر: النص الموازي للرواية، ص91.

(2) محمد الهادي المطوي: شعرية كتاب الساق على الساق، ص457.

(3) جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي، عمان، ط1،2013، ص76.

(4) بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص64.وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001.

كثيرا على أسلوب التفصيل بعد الإجمال، من خلال الجمع بين عنوان رئيس موجز ، وعنوان فرعي أكثر تفصيلا، بينما تقترب عناوين مقالات الرأي من طبيعة العنوان الأدبي الذي يتجنب غالبا الأسلوب المباشر لإيصال الأفكار[1]، مفضلا الصياغة الجمالية والتصويرية المعبرة عن شخصية الكاتب، أكثر من تعبيرها عن موضوع النص.

أما العنوان الشعري فهو أقرب مجالات العنوان إلى الرمزية والإيحاء، والانزياح والتصوير، وأبعدها عن التعيين والتطابق الدلالي مع النص[2]، كما يتسم بأنه أكثر تمنعا ، وأضيق مجالا من عناوين الفنون الأخرى، بما في ذلك العنوان القصصي، إذ لدى الروائي خيارات أوسع لانتقاء عنوان روايته من أحد أحداثها ، أو أسماء شخصياتها، أو زمانها أو مكانها، أو مجالها الموضوعي[3]،وربما يعود هذا التمنع إلى أن العنوان الشعري حديث العهد، إذ لم يكن الشعر قديما ذا صلة وثيقة بالعنوان، بينما كانت العنونة لصيقة بالأعنال السردية منذ أمد بعيد، وعبر تاريخها الممتد[4].

ومع هذا التمايز في سمات العنونة بين مجالات العنوان،فإن هناك تقاربا ملحوظا ومطردا بين العناوين الشعرية، والعناوين القصصية بخاصة، بسبب تداخل الأجناس الأدبية في الأدب الحديث، والاقتراض المتبادل بينها في السمات الفنية، إذ تتجه كثير من القصائد إلى استثمار أساليب التشويق القصصي في صياغة عناوينها،وهو ما سيأتي ذكره عند الحديث عن سمات العنونة في الشعر المعاصرضمن المبحث الثالث من الفصل هذا الفصل، كما تنحوكثير من العناوين الروائية المعاصرة نحو الرمز، وتعتمد صياغتها الأسلوبية على الانزياح والتصوير، مقترضة هذه السمات الفنية من العنوان الشعري//، ولهذه الظاهرة شواهد متعددة ستذكر لاحقا عند تناول خصائص عنوان القصيدة .

(1) محمد عويس: العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور، ص23،38، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط،1، 1988.

(2) خالد حسين: في نظرية العنوان، ص421، دار التكوين، دمشق،2007.

(3) رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، ص107، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1988.

(4) انظر: سيمياء العنوان، ص117، ووفي نظرية العنوان، ص 421.

خامسا: أهمية العنوان

1- همية العنوان في التراث العربي

تبرز أهمية العنوان في التراث العربي من جانبين: الجانب التنظيري، والجانب التطبيقي، ففي التنظير يصادف الباحث في هذا التراث عددا من النصوص المؤكدة لأهمية العنوان، ومنها: قول الجاحظ:"وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان، أو ديانة إلى بعض من يشاكله أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويختمه، وربما لم يرض بذلك، حتى يعنونه ويعظمه"[1].

كما عد تقي الدين المقريزي العنوان أحد العناصر المنهجية الثمانية التي يجب أن تشتمل عليها مقدمة أي كتاب، إذ قال:"اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد حرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض، والعنوان والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[2].

وقد عزز الجانب التطبيقي هذا التوجه النظري، فالمقريزي نفسه بعد أن أنهى كلامه السابق، بدأ تطبيقه على كتابه، متحدثا بالتفصيل عن رؤوسه الثمانية[3]، ولم يكن المقريزي-وهو من علماء القرن التاسع الهجري-مبتدعا هنا منهجا جديدا في التأليف، بل كان يتبع منهجا مستقرا عند المؤلفين العرب القدامى الذين كالما صدروا كتبهم بمقدمات منهجية تتضمن:غرض التأليف وبواعثه، وعنوان الكتاب، واسم الشخص المهدى إليه، وخطتهم في تأليفه، ومنهجهم في ترتيبه[4]، ومنهم:أبو حاتم الرازي، وهو من علماء القرن الرابع الهجري الذي حرص في مقدمة كتابه:الزينة على ذكر عنوان كتابه، معللا تسميته بذلك، وهو التعليل الذي يظهر من خلاله أهمية موضوعه، فقد قال:"وسميناه كتاب الزينة؛ إذ كان من يعرق ذلك يتزين به في المحافل، ويكون منقبة له عند أهل المعرفة"[5].

ولم يقتصر اهتمام المؤلفين القدامى على العنوان تفسيرا وتعليلا على ما تتضمنه مقدمات كتبهم، بل تفنن بعضهم في الاحتفاء بالعنونة على امتداد الكتاب، من خلال عنونة أبوابه، وفصوله، وفقراته، فقد صمم ابن عبد ربه في كتابه:العقد الفريد نظاما متكاملا لعنونة الكتاب وفصوله؛إذ بناه على فكرة (العقد) الذي تتسلسل فيه الجواهر والدرر، وخص كل باب منه، -أو كل كتاب منه بحسب تعبيره- باسم خاص

(1) الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ج1، 1996، ص98.

(2) محمد التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ج1 ،1963، ص ص16،15.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص34.

(4) محمود الهميسي: براعة الايتهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، س27، ع 313، 1997، ص ص39،32.

(5) أبو حاتم الرازي: كتاب الزينة، تحقيق حسين الهمداني، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، ط2،1957، ج1، ص58.

من أسماء اللآليء والجواهر؛ مثل :الفريدة، والزبرجدة، والجمانة، والمرجانة، والياقوتة، والحوهرة، والزمردة، وقد شرح في مقدمة كتابه منهجه هذا في العنونة[1].

أما حازم القرطاجني فقد كان أكثر احتفالا بالعنونة والتقسيم، بسبب طبيعة تفكيره المنطقي؛ إذ لم يقتصر على عنونة الكتاب وفصوله، بل تجاوز ذلك إلى عنونة فقراته، واشتمل نظام العنونة عنده على عناوين خاصة به، ولعله لم يُسبق إليها؛ منهج، ومعلم، ومعرف، ومأم، وإضاءة، وتنوير [2].

ومن دلائل احتفائهم بالعنوان أيضا: صياغتهم المتأنقة له، كالحرص عللى السجع فيه [3]، مثل: كتاب (الكافي في العروض والقوافي) للخطيب التبريزي، وكتاب: (المثل السائرفي أدب الكاتب والشاعر) لابن الأثير. ولم يكتفوا بالتأنق الصوتي، بل ضموا إليهاوسائل التأنق المعنوي؛ كالاستعانة بألفاظ التفخيم والاكتمال؛ مثل: (كتاب الكامل) للمبرد، و(العمدة في محاسن الشعر وآدابه) لابن رشيق القيرواني، وألفاظ الجواهر واللآليء، مثل كتاب(ابن عبد ربه) السابق، وكتاب : (مروج الذهب ومعادن الجوهر) للمسعودي، وألفاظ الكواكب والنجوم، مثل كتاب: (الكوكب الدري) لجمال الدين الإسنوي، وكتاب :(النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة) لابن تغري بردي، وألفاظ الأزهار والرياض مثل:(روضة الفصاحة) لزين الدين الرازي، و(المزهر في علوم اللغة) للسيوطي[4].

وقد كان للقرآن الكريم بأسمائه المتعددة، وأسماء سوره أثر واضح في تعزيز الاهتمام بالعنوان عند المؤلفين العرب، وفي الرقي بأساليب العنونة في مؤلفاتهم[5]،ولا سيما أن نظام التسمية في القرآن الكريم اتسم بالاستقلال والجدة والترابط، وهو ما استدعى التأمل والتفكير، وقد أورد السيوطي كلاما للجاحظ– لم أجده في كتبه ورسائله –يكشف عن تنبهه إلى هذا النظام الجديد في التشمية الذي أرساه القرآن، وفي تقرير هذا"قال الجاحظ:سمى الله كتابه اسما مخالفا لِما سمى العرب كلامهم على الجملة والتفصيل؛سمَّى جملته قرآنا، كما سموا ديوانا وبعضه سورة، كقصيدة وبعضها أية كالبيت، وآخرها فاصلة كقافية[6]".

غير أن أثر القرآن في مجال العنونة كان واضحا في عناوين المؤلفات العلمية والأدبية والنثر الفني، كالرسائل والمقامات دون المدونات الشعرية التي لم تفد في معظمها من الآفاق الواسعة التي

---

(1) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج1، ص58.

(2) انظر حديث محقق الكتاب عن منهج العنونة عند حازم القرطاجني في: منهاج البلغاء، ص95، ثم انظر: براعة الاستهلال، ص41.

(3) مصطفى سلوى: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الأول، وجدة،2003، ص189193.

(4) مصطفى سلوى: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، ص189193.

(5) عبد القادر رحيم: علم العنونة: دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، ط1،2010.

(6) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا ،1988، ج1، ص143.

افتتحها القرآن أمام عنونة النصوص[1].، فقد ظلت جل القصائد والدواوين في تراثنا العربي معزولة عن العنوان، ومن هنا عد النقاد ديواني المعري:(سِقْط الزند) و(لزوم ما لا يلزم) أنموذجين لافتين في عنونة النصوص الشعرية، بالإضافة إلى نماذج أخرى لاحقة لهما[2]،كما يمكن أن يضاف كذلك بعض الشواهد لقصائد مسماة من قبل أصحابها، وهو ما سيأتي تفصيله فيما بعد.

ويرى أحد النقاد المحدثين أنه مع الإقرار بقلة العنونة في المجال الشعري بعامة، فإن عنونة الدواوين كانت أكثر من عنونة القصائد، ويعلل ذلك بقوله:"العلة في عنونة بعض القدماء لدواوينهم دون قصائدهم بينة، إذ إنهم أدركوا أنه ما يجمع بين دفتي كتاب محتاج إلى العنونة، فلا كتاب بلا عنوان، أما القصيدة الواحدة، فمن النادر أن تجعل مستقلة في كتاب"[3]، على أن تتبع القصائد المسماة في التراث العربي–وهو ما يتصدى له المبحث الآتي–يكشف أن التفاوت بين القصائد والدواوين في مجال العنونة ليس كبيرا، كما يبدو في الظاهر.

تبقى الإشارة إلى أن في تراثنا العربي ما يشهد بأن أسلافنا تجاوزوا الاهتمام بالعنوان إلى الاهتمام بمجمل العتبات النصية التي يعد العنوان أحد عناصرها، ومن عناصرها الأخرى:الحواشي، والمقدمات، وتعليقات النساخ، والنصوص التي تثبت إجازة الرواية، والسماع ، والقراءة والمعارضة، وكذلك إثباتات التملك، والبيع ، والوقف، وغالبا ما تكتب هذه النصوص الموازية على هوامش صفحة العنوان في المخطوطات العربية[4]،فكل هذه العتبات أو النصوص الموازية تعد منجما ثمينا ترصد من خلاله رحلة التلقي الممتدة لهذا النص المخطوط مع نساخه، وشراحه، وقرائه، ومتملكيه، ولعل هذا ما دفع الزمخشري إلى أن يدون المقولة المعبرة واللافتة للشاعر المشهور أبي بكر الخوارزمي عند موته: ما تشتهي؟ قال:النظر في حواشي الكتب"[5].

ومع هذا فقد ظل للعنوان مكانه الخاص والمتميز بين النصوص الموازية في تراثنا العربي، وهو ما يظهر جليا في صفحة الغلاف للمخطوطات العربية التي يلحظ فيها التركيز على العنوان، من خلال

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص150،124.

(2) عبد الله بن سليم الرشيد: مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 2008، ص9.

(3) المرجع نفسه، ص10.

(4) راشد بن سعد القحطاني: صفحات العناوين في المخطوطات العربية، مجلة عالم المخطوطات والنوادر، مج2، ع2،1998، ص367.

(5) أبو القاسم الزمخشري: ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تحقيق عبدرب الأمير مهنا، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط1، ج4 ،1992 ،ص41.

حجم الخط البارز الذي يكتب به، أو عبر وضعه وسط إطار مربع، أو مستطيل، أو دائري [1]، لزيادة لفت الأنظار إليه.

2-أهمية العنوان في الدراسات النقدية الحديثة

لم يكن العنوان–ومعه مجمل النصوص المحيطة بالمتن–يحظى باهتمام كبير في الدراسات النقدية إلى وقت قريب [2]، إذ كان أقصى ما يصنعه الناقد عند تحليله لأحد النصوص الأدبية هو التوقف المتعجل أمام العنوان، للنظر في مدى دلالته على النص، ثم الانتقال سريعا بعد ذلك إلى ما يراه المهمة الأساسية له، وهي: تحليل النص من داخله. وليس حال الدراسات النقدية الغربية بأفضل من حال النقد العربي، ولهذا قال الناقد جون كوهن عن العنونة:"إنها واقعة قلما اهتمت بها الشعرية، حسب علمي"[3].

كما اشتكى (محمد عويس) في مستهل كتابه عن العنوان من قلة الدراسات النقدية العربية والغربية حوله [4]، وقد أصدر كتابه في أواخر الثمانينات من القرن الميلادي الماضي، ويبدو أنه لم يطلع على بواكير الدراسات النقدية الغربية التي كانت قد بدأت تظهر وتنتشر قبل صدور كتابه بخمسة عشر عاما. وهكذا فإن العنوان لم يشهد اهتماما حقيقيا في الدراسات الغربية إلا منذ أربعين عاما فقط، أي مع بداية السبعينات من القرن العشرين، ولعل أبرز النقاد الذين أسسوا لهذا التوجه النقدي هم: (كلود دوشيه)، و (شارل غريفال)(charles grivel) ، و(ليو هوك) (leo h.hoek)الذي يعد كتابه (سمة العنوان) (la marque du titre)الدراسة التأسيسية الأولى في هذا التوجه، ثم (جيرار جينات)(gerard genette) ، ولاسيما في كتابه(العتبات) (seuils) الذي درس فيه العنوان بالتفصيل، ضمن تناوله الموسع لعتبات النصوص [5].

وأسهمت جهود هؤلاء النقاد وغيرهم في ظهور ما أصبح يعرف في الدراسات النقدية بـ: علم العنوان الذي يعتمد على التحليل اللغوي التفصيلي لمكونات العنوان، والبحث عن امتداداتها في النص، وفي السياق الأدبي والثقافي بعامة [6].

---

(1) عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، ص171.

(2) انظر: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته الفنية، ص 77، وسيمياء العنوان، ص165.

(3) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، مارس1997، ص97.

(4) محمد عويس: العنوان في الأدب العربي، ص9.

(5)عبد الملك أشهبون: النص الموازي للرواية، ص84.

(6) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، ص455.

ولا يمكن فهم الموقع الجديد الذي صار يحتله العنوان في الدراسات النقدية الحديثة، إلا من خلال إدراك الإطار الأوسع الذي وضعه جيرار جينيت فيه، وهو ما دعاه بالعتبات، أو النص الموازي، ويقصد به: العلامات النصية المحيطة بالمتن، وكان (جيرار جينيت) في كتابه(أطراس) قد تناول المتعاليات النصية التي رأى أنها موضوع الشعرية، مثلما أن النص هو موضوع النقد الأدبي[1]، ثم عرف هذه المتعاليات النصية بأنها كل ما يجعل النص "في علاقة ظاهرة، أو ضمنية مع نصوص أخرى"[2]، وجعل النص الموازي النوع الثاني من أنواعها، ثم ذكر أبرز العناصر التي تندرج تحته، ومنها: العنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والتذييلات، والتنبيهات، والهوامش الجانبية، والحواشي السفلية، والعبارات التوجيهية، والملاحق، والزخرفة، والرسوم المصاحبة[3].

غير أنه عاد في كتابه اللاحق (عتبات) (seuils)، فصنف النص الموازي في قسمين هما: النص المصاحب، ويشمل جميع النصوص الموازية المرتبطة ارتباطا ماديا ومباشرا بالمتن، أو الكتاب، مثل: العنوان والمقدمة، واسم المؤلف، والحواشي، والرسوم. والنص المحيط: ويشمل جميع النصوص الموجودة خارج الكتاب، والمتعلقة به، مثل: الاستجوابات والشهادات والقراءات والتعليقات [4].

وقدم (جينات) تعريفا محددا للنص الموازي بأنه:"ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور"[5]، وقد لحظ أن كثيرا من عناصر النص الموازي، مثل العنوان واسم المؤلف لاتقدم أجوبة للقاريء، بقدر ما تثير الأسئلة في داخله، ومن هنا قال:إن النص الموازي"هو دائما منجم لأسئلة دون جواب"[6]، كما أشار إلى أن الوظيفة الأساسية لهذه العناصر الموازية والمصاحبة للنص هي: حماية المتن من التحريف والتزييف، وحفظ حقوق المؤلف ، ثم تأتي بعد ذلك الوظائف الأخرى لها؛ كالإحالة والتعبير والتوجيه والإشهار[7]، وهذا يعني أن لهذه العتبات المصاحبة خصائص ووظائف تختلف عن خصائص المتن النصي ووظائفه[8].

---

(1) جيرار جينات: أطراس–الأدب في الدرجة الثانية–، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ال عدد16، 1999، ص130.

(2) المرجع السابق،ص130.

(3) المرجع نفسه، ص131.

(4) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص27.

(5) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص103.

(6) جيرار جينات: أطراس، ص132.

(7) هاشم اسمهر: عتبات المحكي القصير، الشيكة العربية للأبحاث، بيروت، ط1، 1996، ص76.

(8) يوسف الإدريسي: عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المملكة المغربية، ط1، 1998ص15.

وقد أصبح لهذه المفاهيم والمصطلحات التي جاء بها(جينات) حضور واسع في النقد العربي الحديث، ولا سيما المتعلق منه بدراسة عتبات النص بعامة، والعنوان بخاصة، والواقع أن قيمة كتالب جينات ليست في اكتشافهما أشياء جديدة . بل في تركيزهما على جوانب نصية طالما أهملناها بوصفها من البديهيات [1].

ومع هذا فقد سجل النقاد عددا من المآخذ على دراسة جينات للعتبات، ومنها: إهماله لعتبة الخاتمة، على أهميتها المعروفة، في مقابل توسعه في دراسة عتبات لاحقة ليس لها ارتباط وثيق بتكوين النص، مثل: التعليقات والمقابلات المنشورة بعد ظهور النص [2]، وكذلك الزخرفة، والرسوم المصاحبة التي من الصعب أن تعد نصوصا موازية، إلا بالنظر إلى كيفية استقبالها، وليس طريقة ابداعها.

كما أن مصطلح النص الموازي نفسه غير دقيق في التعبير عن هذه العناصر النصية المصاحبة للمتن، ذلك لأنه يوحي بانفصال هذه العناصر عن النص، وأن لها مسارا موازيا لمساره، مع أنها في الواقع مرتبطة به، ودالة عليه، ومتفاعلة معه [3]، أي أنها نصوص مرافقة للمتن النصي، وليست موازية له، ومن هنا كان مصطلح (العتبات) أدق تعبيرا عنها، لأنه يجمع بين معنيي: الاتصال والانفصال في الوقت نفسه [4]، فهذه العناصر تقع خارج النص، ولكنها مفضية إليه.

وهذا الفرق الدلالي بين مصطلحي: (النصوص الموازية)، و(العتبات) يثير سؤالا مهما متصلا بالعنوان، وبالعتبات النصية يعامة، وهو: هل العنوان جزءا من النص؟ هل يقع داخله أم خارجه؟ وليس هناك جواب حاسم عن هذا السؤال، لأن المنطقة المتوسطة التي يتبوؤها العنوان بين داخل النص وخارجه تجعل من الصعب الحكم بانتمائه الواضح إلى إحدى الجهتين، ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يميل إلى أنه يجمع بين الأمرين [5]، فهو خارج النص، لأنه مستقل مكانيا، ولغويا عنه، وهو داخله لأنه ملتصق به ومنبثق منه.

غير أن هذا السؤال قد يكشف جانبا من أسباب احتفاء عصرنا بالعنوان، وبقية العتبات؛ إذ "لم يكن هناك من عصر أعطى للعنونة أهمية كعصرنا الحديث، حتى لنستطيع القول: أننا نعيش عصر العنونة

(1) المرجع نفسه، ص22.

(2)المرجع السابق،ص22.

(3) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص الأدبي، ص13.

(4) خالد حسين: في نظرية العنوان، ص42.

(5) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص24.

التي تفرض حضورها على المستوى الشخصي، بما يحدد لكل منا هويته، وانتماءه الجغرافي والوظيفي، والتوجه الفكري، وهي قبل ذلك سمة لمختلف أشكال الأداء عند الدول، والأنظمة والأحزاب"[1].

وقد كان لنظريات التفكيك وما بعد البنيوية أثر واضح في الاهتمام المتزايد بالعنوان، بوصفه جزءا من الهامش الظي أغفلته النظرية الأدبية المركزية المعامدة على التمييز القاطع بين الثنائيات المتقابلة، مثل: المتن والهامش والخارج والداخل، والنص الأدبي والكلام العادي [2]، ولعل هذا ما يفسرانتقال النظرية الشعرية المعاصرة من التساؤل عن أدبية النص عند ياكبسون، إلى التساؤل عن نصية النص عند جينيت، أي التحول من البحث عن العناصر المكونة للنص من الداخل، إلى البحث عن العناصر المحيطة به، والتي تجعل منه نصا [3].

غير أن المنهج النقدي الأكثر احتفاء بالعنوان، والأكثر اختصاصا به، وبقية العتبات هو: المنهج السيميائي.

(1) علي حداد: العين والعتبة: مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة المسار، ع60، نوفمبرديسمبر 2002، ص41.

(2) خالد حسين: في نظرية العنوان، ص37.

(3) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص25.

المبحث الثاني: القصيدة العربية (طبيعتها ومنزلتها في النقد الأدبي)

أولا: مفهوم القصيدة:

تحدث النقاد العرب قديما عن القصيدة وتاريخ نشوئها في الأدب العربي، فأشار ابن سلام الجمحي إلى التدرج الإبداعي في تكوينها حين قال:" ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قصدت القصائد، وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف"[1]، ثم قال:" وكان أول من قصد القصائد، وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل، قتلته بنو شيبان، وكان اسم المهلهل عديا، وإنما سمي مهلهلا لهلهلة شعره، كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه"[2].

وحديث ابن سلام هنا يلفت النظر إلى باعثين مهمين أديا إلى تحول الشعر العربي من الأبيات المعدودة الى القصائد ، فالباعث الأول، باعث عاطفي مرتبط بمشاعر المهلهل المتوقدة لمقتل أخيه كليب، والباعث الثاني باعث موضوعي، وهو احتياج المهلهل إلى تصوير الوقائع الكثيرة والحروب المتتابعة التي خاضها، انتقاما لأخيه، كما يتضح من كلامه المعيار الذي استند إليه في التفريق بين القصيدة والأبيات، وهو الطول والكثرة ، وهو المعيار الذي سنجده يتردد عند جل النقاد الذين تناولوا هذا الموضوع بعده، إذ هو أحد المعايير المهمة التي استند إليها النقاد العرب، للفصل في كثير من الموضوعات النقدية، كالفحولة وسيرورة الشعر، ومعمار القصيدة، والموازنة الفنية بين الشعراء[3] .

أما مفهوم القصيدة، فلعل أبا حاتم الرازي من أوائل الأدباء الذين حاولوا تحديده، من خلال التمييز بين مفهوم القصيدة الخاص، ومفهوم الشعر العام، وفي هذا يقول:"الشعر هو الكلام الموزون على روي واحد، المقوم على حذو واحد، قد حذي البيت بالبيت حذو النعل بالنعل، والقذة[*] بالقذة، حتى لا يخالف بعضه بعضا في الوزن والروي، وإنما سموه شعرا، لأنه الفطنة بالغوامض من الأسباب.(...) ثم سموا اجتماع القوافي قصيدة ويعني بالقصيدة أنها الكلمة التي ملئت بالمعاني، وكثرت فيها الألفاظ المستحسنة، يقال:ناقة قصيدة ؛ أي ممتلئة، كثيرة اللحم، سمينة، فكأنهم شبهوا القصيدة بذلك"[4]، فكلام

---

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، قرأه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ص26.

(2)المرجع نفسه، ج1، ص39.

(3) المرجع نفسه، ص،236.

(*) القذّة: ريش السهم؛ انظر مادةق ذ ذ في لسان العرب ج3 ص503.

(4) أبو حاتم الرازي: كتاب الزينة: ج1، تحقيق حسين الهمداني، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، ط2، 1957، ص ص83-85.

الرازي هنا صريح في تعيين ما تمتاز به القصيدة عن مطلق الشعر من امتلاء، وكثرة، وهوما يتوافق مع كلام ابن سلام قبله.

وجاء بعده ابن رشيق القيرواني، فأشار الى استناد بعض النقاد الى المقياس في تحديد مفهوم القصيدة، فقال:"وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة، فهي قصيدة، ومن الناس من لايعد القصيدة إلا إذا بلغ العشرة، أو ما جاوزها، ولو بيتا واحدا"[1].

غير أنه كشف في موضع آخر عن سعة مفهوم القصيدة عنده، وعدم ارتباطها بمقياس كمي معين،إذ لم يرض بالتفريق بين الرجز والقصيد، ورأى أن يطلق على الأرجوزة اسم قصيدة، حتى لو كانت قليلة الأبيات ، وفي هذا يقول:"قد خص الناس باسم الرجز المشطور والمنهوك أو ماجرى مجراهما، وباسم القصيد: ما طالت أبياته، وليس بممتنع أيضا أن يسمى ما كثرت بيوته من مشطور الرجزومنهوكه قصيدة؛ لأن اشتقاق القصيد من :قصدت إلى الشيء، كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة، والرجز مقصود أيضا إلى عمله كذلك(...)فعلى كل حال تسمى الأرجوزة قصيدة ، طالت أبياتها أو قصرت، ولا تسمى القصيدة أرجوزة إلا أن تكون من أحد أنواع الرجز"[2]. وإلى هذا الإطلاق الكمي في تحديد مفهوم القصيدة مال أيضا المظفر العلوي حين قال:" وأما القصيد–وهو جمع قصيدة؛ مثل سفين، جمع سفينة–فإنما اشتقت لفظتها من القصدة، وهي: القطعة من الشيء إذا انكسر، كأنها قطعة من الكلام"[3].

أما حازم القرطاجني، فقد رأى أن القصائد متفاوتة الطول، وأن هذا التفاوت عائد إلى مقصد الشاعر منها، أي إن المعيار هو مدى تحقق الغرض الفني منها، وفي ذلك يقول:" إن من القصائد ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التطويل، ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول والقصر"[4]. وإلى هذا الإطلاق في تعيين مقدار القصيدة، وتجنب تحديد مقدار معين لأبياتها مال أيضا بعض النقاد المحدثين، ومنهم: يوسف بكار الذي رأى أن من الخطأ " أن يحدد النقاد–أيا كانوا، وأنى وجدوا–طولا محددا للقصيدة"[5].

(1) ابن رشيق الأندلسي: العمدة في محاسن الشعر، ج1، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988، ص350.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص342.

(3) المظفر العلوي: نضرة الإغريقفي نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط2، 1995، ص9.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب، ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص303.

(5) يوسف بكار: بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الإصلاح، الدمام، د.ت، ص334.

ومايهم هنا هوضبط مصطلح القصيدة، بحيث لا يدخل فيه ما ليس منه، وفي هذا المنحى أشار عبده بدوي إلى ما يتسم به مصطلح قصيدة النثر من تناقض دلالي، ومن تحد مقصود لمفهوم الأنواع الأدبية المبني على التمييز الواضح بين الشعر والنثر[1]،ودعا محمد ياسرشرف إلى تجنب هذا المأزق الاصطلاحي، عبر تسمية هذا النمط من الكتابة باسم النثيرة، لتمييزها من القصيدة الحقيقية المستندة إلى الأوزان الشعرية المعروفة[2].ويبدو أن هذا المصطلح المتناقض منقول حرفيا عن اللغة الفرنسية، ومن هنا نبه الناقد الفرنسي (جون كوهن) على ما يتسم به مصطلح قصيدة النثر من تناقض دلالي، واقترح أن تدعى هذه القصيدة: قصيدة معنوية. وليس نثرية؛ لأنها تستثمر جانبا من اللغة الشعرية، وهو الدلالة، دون الجانب الآخر، وهو الإيقاع[3]، ولم يلبث (جون كوهن) حتى كشف عن رأيه الصريح في قصيدة النثر حين قال:" فالشعر يمكن ان يستغني عن الوزن، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إن فنا كاملا ينبغي أن يستخدم كل روافد أدواته، ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصةتي من لغة الشعر؛ وينبغي أن ندرسه على أنه كذلك"[4]. أما دعوى أصحاب قصيدةالنثر بأنها قصيدة المستقبل، وأنها البديل القادم للقصيدة الموزونة، فهي أكثر ما استدعى ردود الشعراء والنقاد، ومنهم الناقد نجيب العوفي، والشاعر أحمد خجازي الذان رفضا دعوى أفضليةقصيدة النثر، وذكرا انهما يقبلان ان تكون بديلا عنها [5]، وإلى قريب من هذا الموقف المتوسط ذهب عبده بدوي الذي رأى أنها فن أدبي قد يتسم بالشعرية، كما تتسم به كثير من الفنون، فهو نمط مقبول، لمن ليس بوصفه بديلا أو ناسخا للأنماط الشعرية السابقة، كما يدعي أصحابه [6].

لعل الخلاصة من كل ما تقدم هي أن اتساع مفهوم القصيدة في العصر الحديث، وتعدد أنماطها لا يعنيان إدخال الكتابة النثرية فيها، وأن تسمية هذه الكتابات بالشعر، أو بالقصائد لا يغير من حقيقتها النثرية شيئا، وعلى هذا السنن مضى هذا البحث في الالتزام بدراسة عناوين القصائد الموزونة فقط بنمطيها: التناظري والتفعيلي، وبعض النقاد يسمي النمط الاول الشعر العمودي، ولم يستحسنه إحسان عباس لالتباسه بمصطلح عمود الشعر في النقد العربي القديم، وفضل عوضا عنه تعبير الشعر المشطر [7].

---

(1) عبده بدوي: قضايا حول الشعر، جامعة الكويت، د. ط،1986، ص124.

(2) محمد ياسر شرف: النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، 1981، ص215.

(3) جون كوهن: بناء لغة الشعر، ت. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص66.

(5) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2006، ص63.

(6) انظر: عبده بدوي: قضايا حول الشعر، جامعة الكويت، 1986، ص131.

(7) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط2 ،1992، ص27.

كما أن هناك تسميات أخرى للنمط الآخر التفعيلي، مثل الشعر الحر، او المرسل، أو المنطلق، أو المغصن [1]، لكن التعبير الذي كتب له الذيوع هو: الشعر التفعيلي، وأيا كانت التسمية، فإن المعيار الأولي الذي لا يمكن التخلي عنه في تحديد مفهوم القصيدة هو اطراد الوزن فيها، ونتظامها على نسق إيقاع منضبط.

ثانيا: منزلة عنوان القصيدة في النقد الأدبي:

يؤكد عدد كبير من النقاد المعاصرين أن العنوان عتبة مهمة من عتبات النص [2]، بل أهم عتبات النص على الإطلاق، وأنه المدخل الطبيعي إليه، والمفتاح الذي يفتح مغاليقه؛ بما يتسم به من تكثيف لرؤيته، وارتباط وثيق لأعماقه [3]؛ حتى يمكن القول: إن هناك" نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءتها، هما: النص وعنوانه، وأحدهما مقيد موجز مكثف، والآخر طويل"[4].

غير أن هذا الكلام العام عن العنوان سيحتاج إلى قدر من التقييد عند الدخول في التفاصيل، فالعنوان الشعري ولا سيما عنوان القصيدة حديث الهعد، ومن هما وجدنا بعض الشعراء والنقاد الذين لم يسايروا هذا التوجه الشائع نحو الاحتفاء به.

فمن البين أن معظم الشعراء المعاصرين احتفوا بالعنوان، واهتموا بصياغته، كما تشهد بذلك عناوين قصائدهم، وكما يؤكده الرصد النقدي الذي سجل التنامي المطرد لهذا الاحتفاء بالعنوان لديهم[5] ، غير أن هناك عددا من الشعراء كان لهم موقف مختلف من هذه الظاهرة الفنية، ومنهم الشاعر السعودي حمزة شهاتة الذي يبدو أنه لم يكن يحتفل كثيرا بوضع عناويت بقصائده، ومن هنا صرح جامعا ديوانه بأنهما وضعا معظم عناوين القصائد فيه، لأن "الشاعرلم يكن يضع عناوين لشعره، والقصائد التي وضعت لها عناوين قليلة جدا... فوضعنا العناوين للقصائد الباقية[6].

ووفق هذا التوجه أيضا تجنب بعض الشعراء عنونة قصائدهم في دواوينهم ،فهذا الشاعر عثمان زاهر يتجنب عنونة قصائده في ديوانه:(قصائد خضرو يابسات)، وقد كشف في تقديمه للديوان عن سبب ذلك، فقال:" لم أعتد- بسبب طول الألفة مع قصائدي- أن أثقل عليها بوضع عناوين تمحو- فيما

(1) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص61.

(2) انظر: عتبات النص، ص ص17-18، والسيميوطيقا والعنونة، ص102، وسيمياء العنوان، ص33.

(3) شعيب حليفي: النص الموازي في رواية، مجلة الكرمل، أكتوبر، 1992، ص82.

(4) خليل الموسى: قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص73.

(5) محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 2005، ص73.

(6) حمزة شحاتة: الأعمال الشعرية الكاملة، ص6.

أحسب– جزءا من الإحساس بها ، إلا في قصائد قليلة كان من الضروري الإشارة إلى موضوعاتها في تذييل محدود، وها أنا ذا أقبع تحت ظل قصائدي التي اتخذتها عنوانا"[1] ، فالشاعر يرى أن العنوان يمحو قدرا من إحساس المتلقي بالقصيدة، ولعله يعني ما يتسم به العنوان من طابع التوجيه للقاريء، وكأنه يسوقه قسرا للتركيز على جوانب معينة في النص دون أخرى؛ أي أنه يحول دون التلقي الحر والمستقل للقصيدة.

أما ما يعنيه الشاعر بالتذييل، فهو حاشية الصفحة التي أقصى إليها عناوين عشر قصائد في الديوان [2]، وصنيعه هذا ضرب من العنونة، لكن بإخراج إقصائي عبر وضع العناوين في الأسفل، وتصغير خطها، كما صنع ذلك أيضا مع المقدمات النثرية لعدد من قصائده [3]، بينما خلت معظم قصائد الديوان من العناوين، ولهذا لم يكن بحاجة إلى فهرس للديوان.

أما النقاد فلم تخل صفوفهم كذلك من مشكك في أهمية العنوان للقصيدة، فالناقد (جون كوهن) يرى أن المقال هو الذي يحتاج إلى عنوان يكثف محوره العام أما القصيدة فلا تحتاج إليه، لأنها ليست مبنية على فكرة تركيبية أو منطقية يراد من العنوان أن يفصح عنها، وفي تقرير هذا يقول:"إذا كان كل مقال نثري علمي، أو أدبي يحتاج بالضرورة إلى حمل عنوان، فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله [4].

ومن النقاد المشككين أيضا في أهمية العنوان للقصيدة عبد الله الغذامي الذي تدرج في موقفه من عنوان القصيدة من الرفض والإقصاء، إلى القبول، وإدراك الأهمية، ففي أول كتبه وقبل أن تنتشر الدراسات الحديثة عن العنوان ومجمل العتبات وصفه بأنه عمل في الغالب عقلي، وكل محاولة لتقييد الشعر هي في الحقيقة تآمر ضده، وهي مخالفة لأصوله، ولذلك فإن الإنسان لا يقترف هذا الخطأ في حق التجربة الشعرية، إلا بعد زوال ملابسات الحالة اللاشعورية التي ولدت الشعر، حتى إذا ما عاد الشاعر من هيامه، ورجع له وعيه ، نط عقله من رأسه لينتهك حرمة القصيدة ، فيعدل بيتا ويبدل كلمة ويضع عنوانا، والشاعر عادة يظن أنه بذلك يصلح القصيدة، بينما هو يفسدها[5]، ثم يعود الغذامي، فيلخص هذه الأحكام الحادة تجاه عنوان القصيدة، مؤكدا أنه"عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية،

(1) المصدر نفسه، ص2.

(2) انظر: حمزة شحاتة: قصائد خضر ويابسات، ص77.

(3)المصدر نفسه، ص169.

(4) جون كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، د. ت، ص 193.

(5) عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1992، ص 47.

وهو قيد للتجربة فُرض عليها ظلما وتعسفاّ[1]،والغريب أن الناقد بعد كل هذا لم يجد مفرا من الدخول إلى القصيدة إلا من خلاله وعبر تحليل مفرداته، وفي هذا يقول:"ومع هذا نجد أنفسنا مضطرين للتعامل مع العنوان وتفكيكه، كي ندخل من خلاله إلى القصيدة"[2].

وغني عن البيان أن موقف الغذامي من عنوان القصيدة لقي ردودا متتابعة من عدد من النقاد الذي لم يشاركه في هذا الفصل القاطع بين العمل الشعري الإبداعي للشاعر، والعمل العقلي التنظيمي له، إذ هما متداخلان، ويتبادلان التأثير على امتداد العملية الإبداعية للقصيدة، وللعنوان معا، كما أن عناوين القصائد المعاصرة تتضمن شواهد كثيرة على شعرية العنوان التي تتخطى أحيانا شعرية القصيدة نفسها [3]،

من كل ما سبق يتبين أن معظم الشعراء والنقاد يرون أهمية العنوان للقصيدة، بوصفه تعبيرا دلاليا مركّزا عن رؤيتها الكلية من جانب، وتتويجا إبداعيا لصياغتها الفنية المبدعة من جانب آخر، وأن الأصوات الشعرية والتقدية المتناثرة التي ناهضت هذا التوجه لم تغير من مساره، بل لعلها عززت تقدمه، وأسهمت في نضجه، من خلال لفت الأنظار إلى بعض المآخذ الموضوعية والفنية التي ينبغي للمبدعين من الشعراء تجنبها عند صياغة عناوين قصائدهم.

المبحث الثالث: عنوان القصيدة وخصائص المعاصرة الشعرية:

يؤسس العنوان امتيازاته العتباتية بناء على عوامل مختلفة، اقتضت صدارته المكانية، وأسبقيته في عملية التلقي، واستثنائي تلازمه المصيري الشرطي بالعمل، وتواشجه العضوي بالنص، مقارنة بعتبات أخرى، فضلا عن كونه أبرز العلامات السيميولوجية المصاحبة للنص، والمتمثلة لخصائصه التعبيرية والفنية والتجنيسية، والثقافية، الفرضية التي يفترض بالجهاز العنواني في الشعر العربي المعاصر، من خلال خصائصه المبدئية العتباتية أن يبرهن عليها، كظاهرة كتابية بصرية في مقابل الشفهية، وكظاهرة شعرية لها مميزاتها عن فصائل التأليف الأخرى، وكظاهرة عصرية، لها إبدالاتها ومغايراتها وعلاقتها التراكمية بالمراحل الشعرية السابقة.

أولا: تصنيف عناوين القصيدة:

لم ينل العنوان حظا كبيرا من الاهتمام بتصنيفه الأنواعي–ربما بسبب طفولة علم العنوان [4] من جهة، واهتمام دارسيه بوظائفه أكثر من إهتمامهم بجوانبه الأخرى، من جهة ثانية.

---

(1) المرجع نقسه، ص263.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية، القاهرة، 2001، ص328.

(4) محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مج28، ع1 ،1999، ص455.

وأيا كان السبب فإن العنوان وبسبب من كونه انتقاء حرا على مستوى التركيب كما سبقت الإشارة، هذا أولا، وما سينتج عن ذلك من إمكانية التفاوت الأسلوبي في صياغة العنوان بين ذات مبدعه وأخرى ثانيا، ومراعاة تلك الذوات للجوانب الدلالية والوظيفية للعنوان كل حسب فلسفته في الصياغة ثالثا. فإن كل ذلك قد جعل من مسألة إمكان تصنيف العنوان إجراءا عسيرا، إذ "كثيرة هي العناوين كثرة توقف دارسيها أمام كم لا متناه وغير منسجم يتمتع بالخلط والاضطراب حتى بدا أن تنظيم هذه الظاهرة وتصنيفها أمر من قبيل المستحيل في الوقت الذي تتمتع فيه الأعمال بقابلية فائقة للتصنيف والتوزيع ومن ثم التنظيم"[1].

بدا يمكن القول بإمكان الاستفادة من مفهومي (العنوان السياقي) و (العنوان المسمي) [2] كما وردا في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة في تأسيس مرتكزين تنضوي تحتهما كافة أنواع العناوين، ما دام (يمكن النظر للعنوان من زاويتين: في سياق /خارج السياق) [3] فإذا كان هم هذه المقولة كما يبدو لنا هو توفير إجراء منهجي يمكن أن تستند إليه عملية تحويل العنوان، فإن البحث واجد فيها–في معرض تعرضه لتصنيف العناوين–متكأ تصنيفيا يمكنه من النظر إلى ما توفر عليه من عناوين بناءا على:

أ–اعتبار العنوان نصا مستقلا عما يعنونه (خارج السياق).

ب–اعتباره بنية تشكل وحدة عمل مع نصها على المستوى الدلالي (في سياق).

1– تصنيف العناوين في ضوء امتلاكها لنصيتها المستقلة (خارج السياق):

إن العنوان غير ملتزم على مستوى التركيب بقاعدة تحدد شكله ، إذ أن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محظورات، فيكون كلمة أو مركبا... أو جملة وقد يكون أكثر من جملة كما سبقت الإشارة، وذلك يعني أننا بإزاء العنوان من الناحية التركيبة أمام نوعين من العناوين: العنوان المفرد بتفريعاته– حرف، كلمة– والعنوان المركب بتفريعاته– شبه جملة، جملة، أكثر من جملة– وهذا ناتج عن أن الاختيارات التي تقدمها اللغة للمبدع كلها قابلة للانبناء كعنوان بما لا يلزم المؤلف بآلية أو طريقة في صياغة العنوان. فقد يطول وقد يقصر حسب ما يراه المؤلف، وهذا الكلام نجده عند (الهادي المطوي) بقوله " وإما تركيبا فيتراوح وضع العنوان بين الجملة أو الجمل إسمية كانت أو فعلية و(بين) التركيب الجزئي، والاسم على من كان أو شيئا أو ظرفا مكانيا أو زمانيا أو صفة أو حرفا أحيانا"[4].

---

(1) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص38.

(2) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص155.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) محمد الهادي المطوي: شعرية كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مج28، ع1 ،1999، ص4.

ونجد عند (حاتم الصكر) ما يمكن أن نستشف منه ما يشابه التصنيف السابق مع إمكانية تصنيف العنوان المفرد حسب زاوية النظر إليه في قوله:"وعندنا أن دراسة العنوان يمكن أن تتم بكونه نصا لا معبرا لغويا فيدرس بكونه طويلا أو قصيرا، اسما أو وصفا نكرة أو معرفة، مفردا أو جمعا زمانيا أو مكانيا"[1].

واضح أن ما تؤشره هذه المقولة من إمكان تصنيفي للعنوان راجع إلى تعدد زوايا النظر إليه، فالعنوان بوصفه نصا أو معبرا لغويا زاوية نظر تأخذ في الاعتبار علاقة العنوان بنصه، من جهة، وإمكان امتلاك العنوان لنصيته الخاصة به بوصفه لغويا زاوية نظر تأخذ في الاعتبارعلاقة العنوان بنصه، من جهة، وإمكان امتلاك العنوان لنصيته الخاصة به بوصفه نصا (أصغر) [2] أو (نصيصا) [3]. من جهة أخرى وهذا ما يذكر بتقسيم (سعيد علوش) لإمكان النظر إلى العنوان في سياق تارة، وخارج السياق تارة أخرى أما الطول أو القصر فيؤشران اعتبار التركيبة اللغوية للعنوان–لغويته القاعدية–دون توضيح لمقاييس الطول أو القصر. وأما تأرجح العنوان بين الزمكانية فيؤشر الحقل الدلالي الذي يمكن للعنوان أن ينضوي تحته، بحيث يمكن أن تستشف من مقولة(الصكر) السابقة أن ثمة اعتباران في التصنيف في حالة النظر إلى العنوان بوصفه نصا مستقلا عما يعنونه. هذان الاعتباران هما التركيب والدلالة.

ويرصد (جيرار جينيت) تصنيفا آخر للعناوين في ضوء استقلالها عن نصوصها بتمييزه بين (العنوان الرئيسي) و (العنوان الفرعي) الذي يأتي كبنية شارحة للأول [4]، ويسميه(دوشيه) العنوان الثاني وأما (ليو هوك) فيسميه ب (العنوان الثانوي) [5]. ويسميهما (ش.غريفر) [6] ب (العنوان المركزي) و (العنوان التابع) على الترتيب. وثمة من يسميهما ب (العنوان الفني) و (العنوان الرديف) [7] ويخصهما بالنقد على أساس أن"العنوان الفني يشكل بنية صغرى للدلالة على الموضوع المراد بحثه ،أما العنوان الرديف فهو بنية كبرى توضح المقصود بجلاء ودقة تامة"[8].

وجدير بالذكر أن العنوان الثانوي بات يشكل ظاهرة بارزة تميز عناوين الروايات والكتب النقدية خاصة منها الذي يقوم العنوان فيه بدور جمالي يعتم على المدلول المتني للكتاب [9]. وقد انسحب ذلك على المجاميع الشعرية –كما هو معروف–بحيث بات عنوان المجموعة يقوم بدور العنوان الرئيسي. وتأتي

(1) حاتم الصكر: الألسنية وتحليل النصوص الأدبية، من وحدة الجملة إلى كلية النص، مجلة آفاق عربية، ع3، 1992، ص95.

(2)رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، ع4،1993، ص95.

(3)مالك المطلبي: الوصول إلى الطريق قراءة في قصيدة شناشيل ابنة الحلبي، مجلة الأقلام، ع4، 1993، ص124.

(4)جيرار جينات: أطراس الأدب في الدرجة الثانية، ترجمة، المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع16، 1999، ص131.

(5)محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة فكر ونقد، مج28، ع1، 1999، ص457.

(6) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع2، 1997، ص109.

(7)سوادي فرج مكلف: نبوءة العرافقراءةفي العنوان الفني للدراسة النقدية، مجلة الأقلام، ع6، 2000، ص31.

(8) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(9) محمود عبد الوهاب: ثريا النص: مدخل لدراسة العنوان القصصي، دار الشؤون، بغداد، 1995، ص97.

عناوين القصائد لتشكل عناوين ثانوية، وقد تتفرغ العناوين الثانوية نفسها داخل المجموعة الشعرية الواحدة إلى عناوين ثانوية أخرى بما يمكن أن نسميه ب (التشجيرة العنوانية).

وقد يتخذ العنوان الفرعي في العنونة الشعرية شكل (التصدير) كما سبقت الإشارة ،أي تذييل العنوان ببنية شارحة ترتبط به دلاليا ووظيفيا.

ويحدد (الهادي المطوي) تصنيفا آخر للعنوان –اعتمادا على (جيرار جينيت) وذلك باعتبار الموقع الطباعي، إذ يذهب الأخير إلى تصنيف العنوان إلى نوعين هما [1]: (العنوان الحقيقي) الذي يحمله غلاف الكتاب أو المجموعة الشعرية و(العنوان المزيف) الذي يستقل بصفحة خاصة به، إذشكل هذا النوع من العناوين ظاهرة طباعية توفرت عليها تقنية طباعة الكتب والمجاميع الشعرية.

ويدخل (الهادي المطوي) هذا النوع من العناوين في باب الاهتمام بجمالية العنوان قائلا"وبعد ظهور الطباعة أصبح العنوان يعد نصا مكتوبا أي بصريا يتطلب جماليات خاصة من حيث تركيبه وإبراز حروفه وكتابته بخطوط مختلفة". [2]

وتمة تصنيف آخر طرحه (محمود عبد الوهاب)، وهوتمييزه بين العنوان (التأويلي) و (العنوان الجمالي) في قوله :"فالعنوان التأويلي بدأ يزيح الجمالي، ويحل محله"[3]. ورغم أن المؤلف يتحدث عن عناوين القصة القصيرة ناظرا إلى تطوره على المستوى الدلالي، إلا أن ذلك لا يمنع انسحاب هذا الصنف إلى العناوين الشعرية–عناوين القصائد–وهذا ما يفهم من ذهاب (محمد عبد المطلب) إلى "أن اللافت للنظر أن مجموعة العناوين الشعرية قد دخلت دائرة الإبداعية على مستوى البناء الشكلي وعلى مستوى العمق"[4].

2– تصنيف العناوين في ضوء علاقتها بنصوصها (في سياق):

أما فيما يخص تصنيف العناوين باعتبارها أجزاءا من نصوصها في ضوء العلاقة التي تقيمها العناوين مع تلك النصوص فنلمح عند (جيرار جينيت) بالاستناد الى (ليوهوك) ما يسمى بـ (العناوين الخطابية) و" التي تحيل على النص في ذاته وعلى موضوعه في آن معا [5]. تميزا لها عن (العناوين الموضوعية التي تحيل على موضوع النص، وبهذا يكون العنوان جزءا من بنية النص وعنصرا مهيمنا فيه"[6]. وينضوي تحت العناوين الخطابية – حسب "جينيت" نوعان من العناوين هما:

---

(1) محمد الهادي المطوي: شعرية كتاب الساق على الساق، ص457.

(2)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) محمود عبد الوهاب: ثريا النص، ص86.

(4) محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط1، 1995، ص77.

(5) بلقاسم خالد: أدونيس والخطاب الصوفي البناء النصي، مجلة فصول، مج16، ع2، 1997، ص62.

(6) المرجع نفسه، الصفخة نفسها.

أ- العناوين التجنيسية أو (الإشارة الشكلية) التي تضطلع بمهمة التعيين التجنيسي "ويقصد بها جيرار جينيت الشكل أو الجنس الأدبي للكتاب من شعر أو قصة أو غيرها ومن الأجدر أن تسمى حين إذن بـ (العنوان الشكلي)"[1].

ب- العناوين التي تبدو بعيدة عن أي توصيف تجنيسي ولكنها تحيل على النص ذاته"[2] مثل أن يرد في تركيب العنوان لفظة دالة على طبيعة المتن مثل: كتاب، صفحات، إلخ. وتمة تصنيف آخر يمكن استشفافه من زاوية التطور التاريخي للعنونة، إذ تشير المصادر الى أن أقدم أنواع العناوين هو ما حفظته المدونات من أن سكان واد الرافدين كانوا يعنونون المدونة بأول جملة منها، فكان عنوان (ملحمة كلكامش) مثلا هو (هو الذي رأى)، وهذا التركيب مقتطع من بداية متن الملحمة، ويمكن تسمية هذا النوع من العناوين بـ (العنوان المقتطع) كما مر بنا. وينعت (عبد الله الغدامي) هذا النوع من العناوين بـ ' الاقتباس المحرّف) [3]، ويسميه محمد عبد الوهاب بـ (العنوان الملفوظ) تمييزا له عن (العنوان الملحوظ)، إذ يقول معرفا أياهما: "إن العنوان إما أن ينتزع بلفظه من النسيج اللغوي للنص ويوضع عنوان له ونقترح تسميته بـ (العنوان الملفوظ)، أو أن تشق عبارة العنوان بملاحظة أشد الأنساق الداخلية للنص بروزا (مهيمنة) بالتوافق معه أو بالتضاد إذا أريد للعنوان أن يظلل القارئ أو يشوش أو يتكتم على دلالته ونقترح تسميته بـ (العنوان الملحوظ) [4].

وواضح أن المؤلف هنا ينطلق من اعتبارين في التصنيف؛ الأول اعتبار التركيب في العنوان الملفوظ والثاني اعتبار الدلالة في العنوان الملحوظ، ولكنه لم يتطرق الى احتمال أن يكون العنوان ملفوظا و ملحوظا في آن معا خاصة وأن العنونة بالاقتطاع، وإن بدت في عصر التدوين تتم عن بساطة في العنونة غايتها ضرورة عنونة المدون- العنوان سمة الكتابة التي لابد له منها، الأمر الذي لم يرتق بها إلى مستوى الكد في الصياغة بمراعاة دلالة النص، إلا أنها – أي العنونة بالاقتطاع- باتت تشكل اليوم نوعا من التفنن في العنونة لها مبرراتها ودواعيها وتقع على عاتقها مهمة جسيمة في التدلال على النص بما يسشير الى إمكانية أن يكون العنوان ملفوظا وملحوظا في آن معا فهذا محمود درويش –مثلا- وفي فترة نضوج عنوانه على المستوى الدلالي يلجأ الى عنونة قصائد مجموعة شعرية كاملة وهي مجموعة (ورد أقل)[5] باقتطاع العنوان من السطر الشعري الأول لكل قصيدة، في حين تؤشر القراءة أن تمة

(1) محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، ص457.

(2) المرجع نفسه، ص457.

(3) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص261.

(4)محمود عبد الوهاب: بينية العنوان في قصيدة السياب، الموقع والتحولات، مجلة الأقلام، ع36، 1999، ص270.

(5)محمود درويش: ديوان الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ط1، ص273.

تعالقا دلاليا كبيرا بين العنوان والقصيدة على طول المجموعة المذكورة ، وذلك يعني أن العنونة وإن أحتوت بانبائها على ضرورة تداولية تتيح للنص اسما به يعرف، وبفضله يتداول، بغض النظر عن مدى تعالق العنوان بالمعنون دلاليا، إلا أنها يمكن أن تشكل ظاهرة فنية في الشعر الحديث بما يؤكد أن العنوان "ليس بزائدة لغوية للعمل ولا هو عنصر من عناصره انتزع عن سياقه ليحيل إلى العمل كله وإن كان كذلك في حالات متعددة"[1].

وتمة مزدوج تصنيفي آخر يمكن استشفافه مما أصطلح عليه (محمود عبد الوهاب) [2] بمصطلح (إيجاد العنوان) بالنظر الى أسبقية العنوان على العمل، مما يجعل منه عنوانا(مكتشفا) بتعبيره، أو بالنظر إلى أسبقية العمل على عنوانه بما يجعل من الأخير (عنوانا مختار) [3].

ورغم أن كون بنية العنوان جاءت قبل القصيدة أو بعدها زمنيا إشكالية تتعلق بحيثيات الإبداع ويمكنه حسمها باستنطاق المبدع نفسه، إلا أن غير واحد ممن تعرضوا لهذه الإشكالية أدلى بدلوه في المسألة بين ذاهب الى أسبقية العمل على عنوانه، وآخر ذاهب الى أسبقية العنوان على عمله؛ فالغدامي يرى الى أسبقية النص [4] ومثله الجزار [5]، وهو ما يفهم من (ليوهوك) من أنه يرى أن "العنوان هو مجموعة العلامات المثالية التي يمكن أن تدرج على رأس نص "[6]. وبالمقابل فثمة من يرجح أسبقية العنوان [7]. فهذا (جيرار جينات) يوحي (لجميل حمداوي) أن " العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص"[8]. ويستند إليه (جميل حمداوي) بالقول: "فالعمل العنواني يمثل بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه نص القصيدة الشعرية ويتخلق وينمو"[9]. ويشايع أسبقية العنوان (محمد مفتاح) أيضا إذ يرى أن "العنوان بمثابة رأس للجسد والنص تمطيط له وتحوير إما بالزيادة أو الاستبدال أو النقصان أو التحويل"[10].

بناءا على ما سبق، يمكن ترتيب أنواع العناوين التي تم البث بها في هذا المبحث بما هو موضح في المخطط الاتي **(11)**:

---

(1)محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص35.

(2) ثريا النص، ص35.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص261.

(5) محمد فكري الجزار/ العنوان وسيميوطيقا العمل الأدبي، ص8.

(6) محمد الهادي المطوي: شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق، ص456.

(7) محمد عبد الوهاب: العنوان في النص القصصي: الاكتشاف والاختيار، مجلة آفاق عربية، ع18، 1999، ص64.

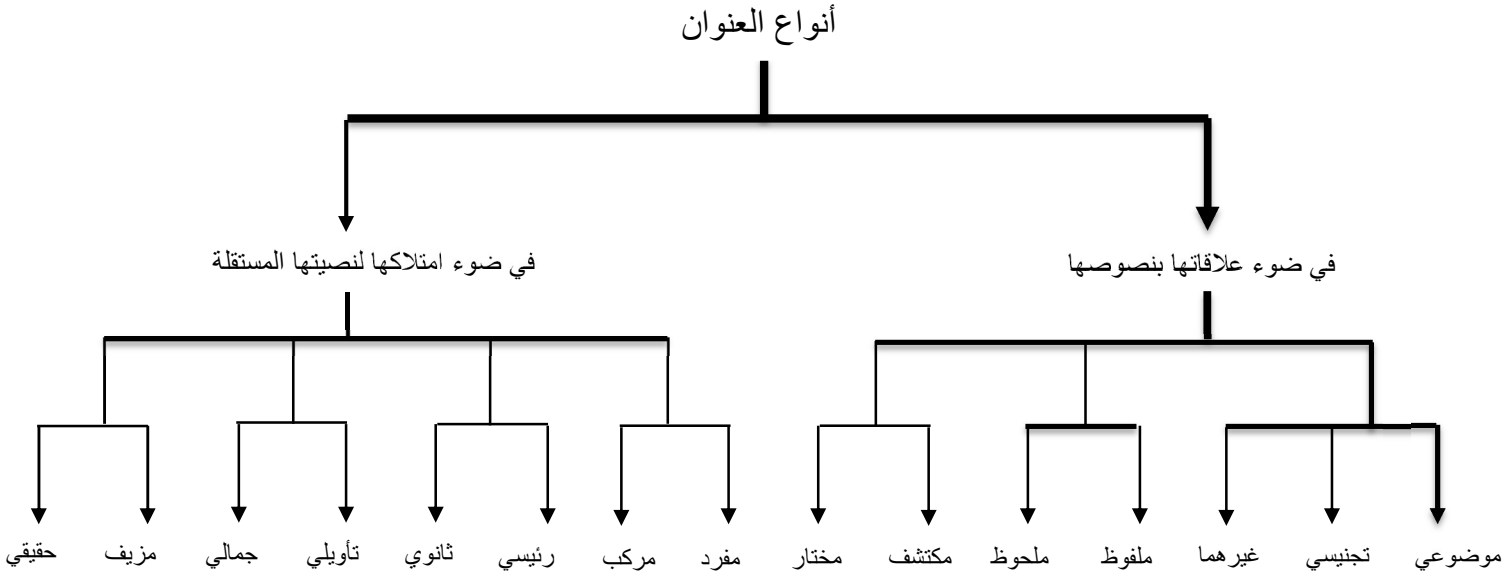
(8) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص106.

(9) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(10) محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص59.

([11]) جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان في شعر محمود درويش، ص57.

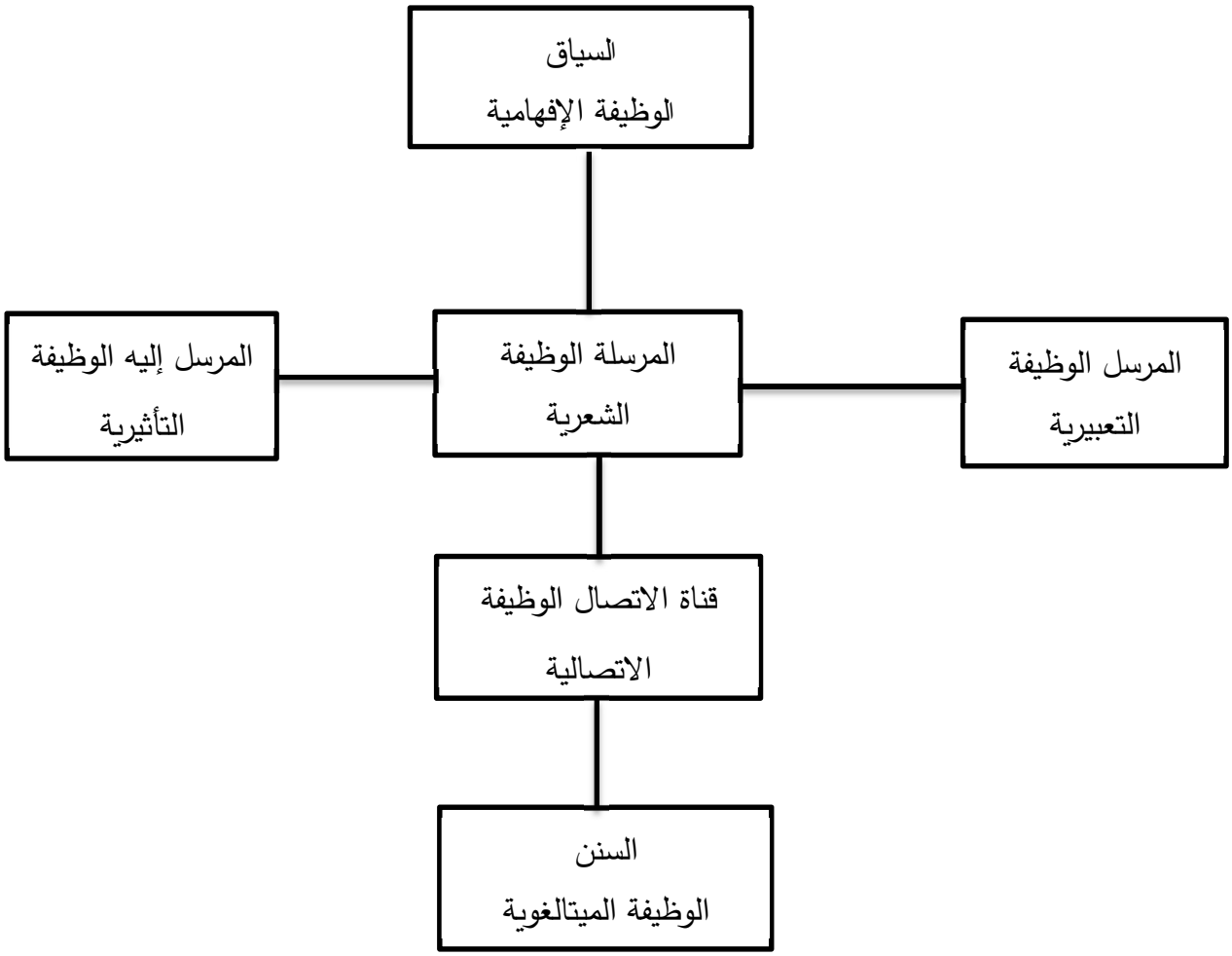
الشكل رقم2: أنواع العنوان



ثانيا: وظائف عنوان القصيدة العربية المعاصرة

في معرض تصوره لوظائف اللغة يضبط (رومان جاكوبسن) ست وظائف تتجه كل واحدة إلى عنصر من عناصر التواصل اللغوي، وكما توضحه الخطاطة الآتية [1]:

الشكل رقم:3 وظائف عنوان القصيدة العربية المعاصرة



وجدير بالذكر أن اشتمال الحدث اللغوي على وظيفة من الوظائف المذكورة لا يعني خلوه من الوظائف الأخرى إذ لا يمكن أن يوصف الحدث اللغوي بالحياد الوظيفي تحت مظلة تلك الوظائف و إنما هو إجراء تغليبي بالنظر إلى (القيمة المهيمنة) التي تؤشر وجود أكثر من وظيفة مع هيمنة إحداها على الحدث اللغوي [2] ، و العنوان بوصفه لغة من اللغة خاضع و لابد لما يخضع له الحدث اللغوي من إمكانية توفره عل الوظائف السابقة ، الأمر الذي يحتم على البحث في معرض تطرقه إلى وظائف العنوان أن يضع في حسبانه خصيصتين تطبعان المرسلة العنواني : الأولى كونه لغة من اللغة كما سبق، و الثانية كونه لغة لها خصوصيتها

(1) قضايا شعرية: رومان جاكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون: 21.

(2) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس: موريس ايخمباوم، ترجمة ابراهيم الخطيب، ص 45.

بما يمكن تبنيا للخصيصة الأولى أن ينسحب عليه ما للغة من وظائف، دون أن يمنع ذلك من أن تكون له وظائف نوعية تخصه كنوع لغوي.

إن تقنين (جاكوبسن) لعناصر ووظائف اللغة بالكيفية المبينة فيما سبق كان له من الشمول بحيث لا يستثنى منه أي حدث لغوي يعتمد في بلورة نفسه على معطيات اللغة بما في ذلك العنوان [1]، بوصفه معطى لغويا لإمكانية توفره على الوظائف التي أقرتها نظرية التواصل بنسب متفاوتة إذ " أن هذه الوظائف يمكن استخلاصها منفردة أو مجتمعة من عنوان النص باعتباره كلاما أو رسالة أدبية [2]. وهذا ما يؤكده أيضا (جميل حمداوي) إذ يشير إلى أن " هناك من الدارسين من نزع إلى تحليل العنوان الإفادة من وظائف اللغة التي قال بها جاكوبسن، فتبين إن للعنوان انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية" [3].

إن العنوان في ضوء نظرية التواصل رسالة مسننة ومشفرة من قبل المرسل–المبدع –تتجه إلى المرسل إليه –المتلقي–محكومة بسياق وترسل عبر قناة وظيفتها المحافظة على الإتصال بين المرسل والمرسل إليه [4].

غير أن ثمة ملاحظتين يجدر الانتباه إليهما في فهم العنوان في ضوء وظائف اللغة، الأولى: هي أن العنوان وإن كان حدثا لغوياً–غالباً–إلا أن ثمة مسافة اختلاف بين لغة العنوان واللغة بمفهومها العام بشكل يخرج الأولى من قانونية الثانية ويمنحها خصوصيتها كما يذهب (محمد فكري الجزار) مؤكدا أن " إفادة العنوان تتكئ على وظيفته الإحالية إلى ما يعنونه، بينما إفادة التنفيذات اللغوية كافة تتكئ على اكتمالها التركيبي"[5]. وربما كان ذلك نتيجة لغياب (السياق) كعنصر له دوره في توجيه الدلالة، وهذا ما يؤدي إلى ضعف الوظيفة الإفهامية (المرتبطة بالسياق) مما يحتم ضرورة الاتكاء على (بديل السياق) –النص–بوصفه معطى تأويليا يوجه عملية القراءة " [6]. وأما الملاحظة الثانية فتتعلق بطبيعة قناة الاتصال في المرسلة العنوانية: ذلك أن العنوان ضرورة كتابية كما سبق. وثمة فارق بين (المنطوق) و (المكتوب) يرجع إلى طبيعة قناة الاتصال في كل منهما، " فالعلاقة بين المرسل والمرسل إليه تتحول من كونها سياقاً خارجياً في الاتصال الشفاهي لتصبح سياقاً لغوياً موجوداً في المرسلة وجوداً غير متعين في حالة الاتصال الكتابي " [7]. وهذا التحول يطبع بالقول " إذا كان الاتصال الكتابي اتصالاً غير مشروط بسياق خارجي، فإن هذا سيؤدي إلى وجود فجوة اتصالية بين المرسل والمستقبل ربما تورط الأخير في قراءة المرسلة (العمل) قراءة شفاهية، أي تسلط (اللغة) ولسانياتها على مرسلة

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص 102.

(2) محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مج28، ع1، السنة 1999: 458.

(3) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، 1997، ص102.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

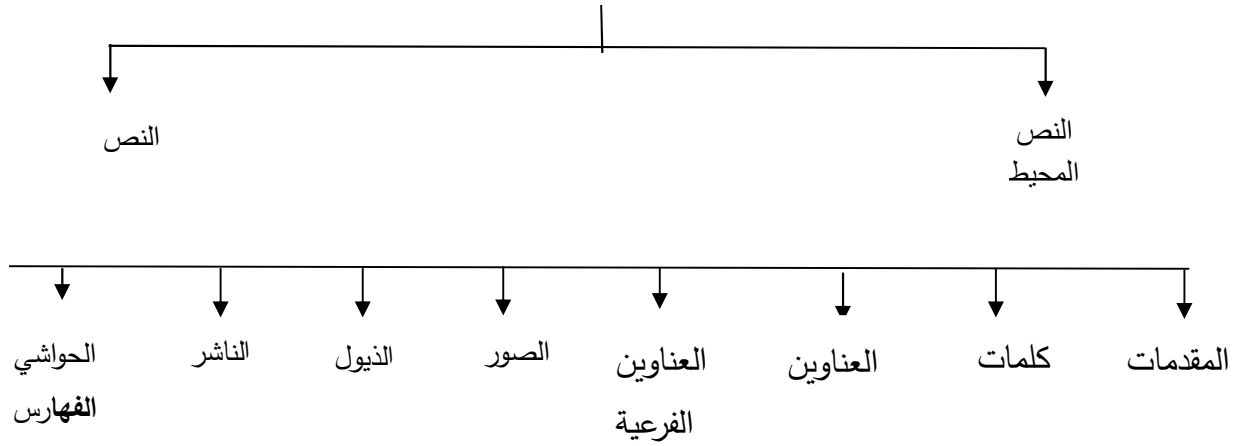
(5) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص36.

(6) المرجع نفسه، ص14.

(7) المرجع نفسه، ص140.

(عمل) تحقق خصوصيتها باختلافها عن هذه وتلك. هنا يعمد المرسل إلى توفير قاعدة بيانات تعمل بديلاً عن السياق المشترك في الاتصال الشفاهي، قاعدة البيانات هذه هي العنوان" [1]و إذا كان ما سبق من كلام يؤشر إمكان توفر العنوان على ما تتوفر اللغة من الوظائف التي حددها (رومان جاكوبسن) ، انطلاقاً من فهم العنوان بوصفه نصاً مستقلاً عما يعنونه، فإن قراءة العنوان في ضوء علاقته بنصه تشير إلى إمكان وظائف أخرى تطبع العنوان بخصوصية في امتلاكه وظائف أخرى تنبع من كونه نصاً موازياً يندرج تحت ما يسميه (جيراز جينيت) ب(النص المحيط) و بالطريقة التي يوضحها المخطط الآتي: [2]

الشكل رقم(4): النص الموازي



يضبط (جيرار جينيت) أربع وظائف للعنوان [3]

الأولى: هي (الوظيفة التعينية): وغايتها تسمية وتعيين النص المعنون ولكن دون انفصالها عن الوظائف الأخرى.

الثانية: هي (الوظيفة الوصفية)، وغايتها اضطلاع العنوان بوصف نصه باحدى خصائصه–الموضوعية أو الشكلية وتكون مختلطة أو مبهمة حسب اختيار المرسل للعلاقات الحاملة لوصفية –جزئية منتقاة من النص المعنون وهي وظيفة مركزية لا مفر منها.

الثالثة: هي (الوظيفة الدلالية الضمنية) وتسمى أيضاً بـ (الوظيفة المصاحبة) وترتبط بالوظيفة الثانية وهذا ما يؤكد مركزيتها هي الأخرى وهذه الوظيفة تمثل القيمة الإيحائية لدوال العنوان أي أنها تمثل السمة الأسلوبية لصياغتها تبعاً لأسلوب المرسل في الصياغة.

---

(1) المرجع السابق، ص 141.

(2) المخطط كاملاً في السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997: 104. وينظر: مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمان أيوب، ص 29.

(3) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، مج28، ع1، 1999، ص 459.

الرابعة: هي (الوظيفة الإغرائية)، وهي وظيفة جذب قرائي يحملها المرسل لعنوانه خاضعاً لتواصلية العنوان وتوجهه إلى قارئ ما، وهذا يعني أن هذه الوظيفة تركز على القيمة التواصلية أكثر من تركيزها على حمل العمل حملاً دلالياً، مما يترتب عليه أن غلبة هذه الوظيفة قد يضعف آلية إحالة العنوان إلى نصه نظراً لتوجه العنوان وتحت وطاتها إلى الخارج نصي. ومن هنا كان من الضروري ربطها بالوظيفتين السابقتين، " وهي وظيفة مشكوك في نجاعتها والأجدر أن تقول إنها حاضرة دائماً إيجابية أو سلبية أو منعدمة حسب المتلقين الذين لا يمتثلون دائماً للفكرة التي يكونها المرسل في نفسه عن المرسل إليه"[(1)].

إن النظر في تصور (جيرار جينيت) أعلاه لوظائف اللغة يمكننا من استنتاج أن هذا التصور قد ركز على كافة الأطراف التي تتآزر ضمناً في صياغة العنوان، إذ بدأ بالنص (الوظيفة التعيينية) مروراً بإيديولوجيا المرسل (الوظيفة الدلالية الضمنية) و إنتهاء بالمرسل إليه (الوظيفة الإغرائية) مع التنبيه إلى أن يفهم العنوان– كما يوحى بذلك تصنيفه لها – في إطارين : الأول العنوان في ضوء علاقته بنصه و هو ما يشير إليه الوظيفتان الأوليان (الوظيفة التعيينية و الوظيفة الوصفية) و أما الإطار الثاني فهو العنوان في ضوء امتلاكه نصيته الخاصة و هذا ما تؤكده (الوظيفة الدلالية الضمنية) و إلى حد ما (الوظيفة الإغرائية).

إن حصر (جيرار جينيت) لوظائف العنوان بالكيفية السابقة قد أعطاها من الشمول ما جعل كل من تطرق لموضوع الوظائف لا يعدو أن يدور بشكل أو بآخر حول إحداها كما وردت عنده.

هذا ويمكن جدولة وظائف العنوان حسب (التصور الجينيتي) لها باعتبار الوظيفة وما تركز عليه آلية التركيز بالشكل الآتي[2]:

الجدول رقم (1): وظائف العنوان

ت	الوظيفة	نقطة التركيز	آلية التركيز
1–	التعينية	النص المعنون	التسمية
2–	الوصفية	النص المعنون	وصف أحد الانساق
3–	الدلالية الضمنية	العنوان نفسه	اعتبار ايحائية العنوان
4–	الإغرائية	المرسل إليه–المتلقي	حيازة الوظيفة الشعرية

(1) المرجع السابق، ص60.

(2) رومان جاكبسون:قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ص21.

ومن الجدير بالذكر أن وصف العنوان بوظيفة من الوظائف السابقة لا يعني خلوه من باقي الوظائف بما يجعل الوصف هنا إجراء تغليبيا يؤشر هيمنة وظيفة ما دون غيرها على العنوان [1]، وهذا الإجراء هو فعل قرائي بالدرجة الأولى ويخضع لتوجيه المتلقي.

وشبيه بتصور (جينيت) السابق لوظائف العنوان تصور (شارل غريفر) الذي يرى بأن للعنوان ثلاث وظائف هي [2]:

-**(التحديد):** ويريد بها (غريفر) التسمية إذ أن النص يتحدد تداوليا بعنوانه من جهة كون العنوان ضرورة تداولية تتيح للمعنون أن يتملك اسماً يعرف وبفضله بتداول، فيكون العنوان بذلك المحدد الذي يمنح النص هويته ويشير إليه ويستحضره كما يستحضر الإسم مسماه، وهذه الوظيفة تقابل عند (جيرار جينيت) الوظيفة (التعيينية)

-**(الإيحاء):** ويريد بها (غريفر) التلميح إلى -أو إعطاء فكرة عن -دلالة النص العامة، وهذه الوظيفة توجب عنده الوظيفة الآتية:

-**(منح النص الأكبر قيمته):** و هي وظيفة تقابل إلى حد ما الوظيفة الثانية (الوصفية) عند (جيرار جينيت) من حيث أن الوظيفتين تؤشران تعالق العنوان بنصه بطريقة ما. و يترجم (جميل حمداوي) عن (شارل غريفر) قوله " إذا كان العنوان هو الإعلان عن طبيعة النص، فهو إعلان أيضاً عن القصد الذي أنبنى عليه واصفاً بشكل محايد أو كاشفاً غير آبهٍ بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص و الأشياء المحيطة به ،فهو من جهة يلخص المكتوب بين دفتين، و من جهة ثانية يكون بارقة تحيل على خارج النص"[3].

أما (رولان بارت) فيركز على ما يسميه بـ(الوظيفة الإغرائية) للعنوان إذا يرى أن العنوان يفتح الشهية للقراءة [4]، و يرى في العناوين أنظمة سيميائية مشحونة بقيم أخلاقية و أخرى اجتماعية و ثالثة إيديولولجية [5] ، في حين يرى (هنري ميتران) أن وظائف العنوان تتسع لتشمل (الوظيفة التعيينية) جنباً إلى جنب مع (الوظيفة التحريضية) التي تقوم بحث فضول المرسل إليه و مناداته [6]؛أي فتح شهيته القرائية بتعبير (رولان بارت)، بالإضافة إلى (الوظيفة الإيديولوجية) .و قد يكون للعنوان وظيفة (بصرية و أيقونية) [7]؛أي انبناء العنوان على الاستعاضة بالمرموز البصري عن المنطوق، و يمكن التمثيل لهذه الوظيفة بالعنوان الذي جاء على شكل علامة

(1) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص102.

(2) تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر: سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج12، ع2، 1997، ص 56.

(3) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص 109.

(4)رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج25، ع2، 1996، ص 90.

(5) جميل حمداوي السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص 90.

(6)المرجع نفسه، ص 100.

(7) المرجع نفسه، ص100.

استفهام(؟)[1]عنوانا لإحدى قصائد محمود درويش .وتهدف هذه الوظيفة إلى تفسير البصريات و الألوان و الأشكال و الخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية و مرجعها الإحالي؛ أي أنها تركز على الفضاء البصري الطباعي"[2] .

أما (محمد خطابي) فيأتي تصوره لوظائف العنوان على أساس تعالق العنوان بنصه، إذ يرى في العنوان إجراء يتحكم في (تعريض الخطاب) [3]، وينقل خطابي عن (براون) و (بول) ما يشير إلى اختلافهما عن الكثير من الباحثين كونهما لا يريان في العنوان موضوعاً للخطاب بقدر ما هو أحد التعبيرات الممكنة عن موضوعه، ويفسر (خطّابي) تصور الأخيرين الآنف بالقول: " ويعتبر أنه كذلك لأنه يثير لدى القارئ توقعات حول ما يمكن أن يكون عليه موضوع الخطاب" [4].

إن ما ذهب إليه كل من (براون) و (بول) من أن العنوان يستثير لدى القارئ توقعات حول موضوع الخطاب هو تصور قد ينطبق على عناوين بعينها، إلا أن ذلك لا يضمن دائماً سلامة التوقعات التي يمكن أن يكونها المتلقي عن موضوع الخطاب، إذ على الرغم من كون "العناوين بعامة – سواء أكانت لنصوص إبداعية أن مؤلفات فكرية أو تأشيراً لأي إنتاج أو نشاط إنساني – تشكل دلالة قصوى محملة بالكثير من الإيحائية التعبيرية المكثفة" [5] ؛ إلا أن ذلك لا يعني أنها دالة و لابد على المتن الذي تعنونه و خاصة في حالة العنونة الشعرية – عنونة القصيدة– كما سبقت الإشارة، وهذا ما يؤكده (امبرتوايكو) مضيفاً وظيفة هامة إلى جملة وظائف العنوان هي (التشويش)، ويبدي إيكو أسفه لكون العنوان مفتاحاً تأويلياً[6] ، ذاهبا إلى أن العنوان ينبغي أن يشوش الأفكار لا أن يوحدها" [7] ،غير أن التشويش الذي يرمي إليه (إيكو) لا يراد به التشويش الرخيص، بل هو التشويش الهادف و الذي أدنى موجباته جر المتلقي إلى (لعبة القراءة).

بناءاً على ما سبق يمكن التنصيص مع (محمد بنيس) على أن وظائف العنوان تلغي مفهوم الحلية ما دام العنوان عنصراً موازياً ذا فاعلية في موضعِة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة أي الخارج النصي، ومتجاوباً

(1) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ط9، ص42.

(2)جميل حمداوي: السيميوطبقا والعنونة: مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص101.

(3) أحمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص60.

(4) م. ن، ص.ن.

(5) عبد القادر عقيل: النص وأبعاده قراءة في رواية كف مريم، حيد أجماع، مجلة البحرين الثقافية، ع20، 1999: 200.

(6) مع امبرتوايكو: عبد الرحمان بوعلي، مجلة نزوى، ع14، 1998: 65، وينظر العنوان والمعنى: امبرتوايكو، ترجمة كامل عويد، مجلة افاق عربية، ع18، 1993، ص 46.

(7) مع امبرتوايكو: عبد الرحمان أبو علي، مجلة نزوى، ع14، 1998، ص65.

قبل ذلك مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف عنها"[1]، فالعنوان على ذلك "هو المرجع الذي يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته" [2].

(1) السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997: 109، 110.

(2) م.ن، ص 109.

المبحث الرابع: سمات عنوان القصيدة العربية المعاصرة:

تمتد مرحلة الشعر المعاصر إلى أكثر من ستين عاما؛ إذ تبتدئ من أواخر الأربعينيات في القرن الميلادي الماضي، حتى يومنا هذا،وقد ارتبطت بدايتها بظهور التجديد الشكلي في الإيقاع الوزني للقصيدة العربية بعد الحرب العالمية الثانية، حين اتجه بعض الشعراء– في العراق بخاصة– إلى كتابة القصيدة وفق نمط إيقاعي جديد يلتزم بالوزن الإيقاعي التفعيلي للشعر، دون أن يتقيد بعدد محدد للتفعيلات في كل بيت، ودون أن يتقيد بقافية موحدة لأبيات القصيدة، وكانت القصيدة العربية ملتزمة طوال تاريخها بهذين الشرطين الإيقاعيين، عبر ما سمي بالبحور الشعرية، إلا في أنماط محددة من النظم تستطيع أن تضارع النمط الإيقاعي المألوف في القبول والشهرة والانتشار، مثل الموشحات، والمسمطات[1].

وقد سمي هذا النمط الإيقاعي الجديد: الشعر الحر حينا، كما سمّي: الشعر المرسل، والشعر المطلق، ثم غلب عليه أخيرا اسم: شعر التفعيلة أو الشعر التفعيلي، لأنه مبني على تكرار الوحدة التفعيلية الخاصة بكل وزن شعري، وأبرز رواده: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، و بلند الحيدري، وعبد الوهاب البياتي، وكلهم شعراء عراقيون، وقد استحقوا هذه الريادة ليس لأنهم أول من كتب الشعر بهذا النمط الإيقاعي الجديد، إذ سبقهم شعراء آخرون، مثل: علي أحمد باكثير، ولويس عوض، وبديع حقي، ولكن لأنهم استطاعوا أن برسخوا هذا النمط الإيقاعي الجديد في الساحة الشعرية، عبر التنظير النقدي له، والإنتاج الشعري المتميز والمتتابع فيه[2].

ولم تقتصرحركة التجديد الشعري في هذه المرحلة على الوزن الشعري فقط؛ إذ سعى رواد هذه المرحلة إلى التجديد كذلك في مضمون القصيدة وفي صياغتها اللغوية، والابتكار في وسائل التصوير الفني، كما عمدوا إلى التنويع في مصادر الاستلهام الشعري، عبر الاستمداد من وقائع الحياة اليومية، واستحضار الشخصيات التراثية، واستثمار الرموز التاريخية والأساطير القديمة ، وكان للشاعر البريطاني: (ت.س.إليوت)، وبخاصة عبر قصيدته: (الأرض اليباب) أثر كبير في النهج الشعري الذي سار عليه هؤلاء الرواد، ومن تأثر بهم من الشعراء العرب المعاصرين[3].

(1) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الشمال، طرابلس، ص291.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص295.

(3) انظر: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1971، ص6.

على أنه لا يمكن تلخيص السمات الفنية لمرحلة الشعر المعاصر في النهج الشعري الذي سار عليه الشعراء الرواد، فقد تعددت الاتجاهات الفنية في هذه المرحلة، وتنوعت بين الرمزية والواقعية والاتجاه الإسلامي، وغيرها من الاتجاهات، وتفاوتت تبعا لذلك–سمات عنوان القصيدة عند الشعراء المعاصرين، بحسب الاتجاه الشعري الذي ينتمون إليه، ومن هنا فإن عددا من سمات العنونة التي سأذكرها لا ينطبق على جميع اتجاهاتها الشعرية، ولعل هذا التنبيه يقدم تفسيرا لما قد يلحظ من تباين أو تباعد بين بعض هذه السمات، وهي كالآتي:

أولا: بروز العناية بالصياغة الفنية الإبداعية للعنوان:

يبدو الشاعر المعاصر في صياغته اللغوية لشعره أميل إلى التجديد والإبداع والابتكار، وإلى البحث الدائم عن الأساليب الغريبة وغير المطروقة الكفيلة بإثارة القارىء، وإدهاشه، ومخالفة توقعاته وسرى هذا أيضا على عنوان القصيدة؛ إذ تنامى اهتمام الشعراء المعاصرين به، ولم يعد مجرد لافتة إرشادية للقصيدة، بل صار عند كثير منهم ميدانا للصياغة الفنية الإبداعية.

وقد سجل النقاد هذا التطور اللافت في صياغة العنوان المتمثل في "أن مجموعة العناوين الشعرية قد دخلت دائرة الإبداعية على مستوى البناء الشكلي، أو على مستوى العمق"[1]، وأن الشاعرأصبح حريصا على "صنع العنوان على نحو يثير فضول المتلقي، ويكسر رتابة التعالق بين العنوان ونصه"[2]، سعيا إلى تحقيق ما يسميه بعض النقاد بـ: شعرية العنوان المعتمدة على نصيته الخاصة، وبلاغته المغايرة والموازية لبلاغة القصيدة [3].

ولتحقيق هذه البلاغة الشعرية الموازية في عنوان القصيدة استعمل الشعراء عددا من الوسائل التقنية الإبداعية في صياغتهم الفنية للعنوان، وأبرز هذه الوسائل: الصور المبتكرة، والمفارقة في المعنى، والجنوح محو المعاني الغريبة، وأساليب التعبير غير المألوفة، طلبا للإثارة والإدهاش. وهذه الوسائل هي بالتفصيل كما يأتي:

1– الصور المبتكرة

برزت هذه الوسيلة بوضوح في عناوين الشعراء المعاصرين، وإذاكان الشعراء الوجدانيون قداحتفوا بالصور الخيالية في عناوينهم، فإن الشعراء المعاصرين قد تجاوزوهم في إبداع الصور الجديدة والمبتكرة،

(1) محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ص77.

(2) علي الحداد: العين والعتبة: مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، ص41

(3) انظر عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، ص48.

والحافلة بالرموز في عناوين قصائدهم، فعندهم" تصبح العنونة ممارسة ذهنية، وتقفز الصور فوق الحواجز "[1].

ويمكن تقسيم الصور في عناوين القصائد عند الشعراء المعاصرين إلى أنماط أربعة، وهذه الأنماط هي: التصوير التجسيمي، والتصوير التشخيصي، والتصوير الإيحائي والتصوير المعتمد على تراسل الحواس. فمن عناوين القصائد التي تعتمد على التصوير التجسيمي: "**شَعري سرير من ذهب**"، و"**حقائب البكاء**" عند نزار قباني [2]، و"**جسر الدمع**" عند أدونيس [3]، و"**أغنية من خشب**" عند البردّوني [4].

ومن عناوين القصائد التي تعتمد على التصوير التشخيصي: "**الجرح المرائي**" عند بلند الحيدري [5]، و"**الجرح الغاضب**" عند نازك الملائكة [6]، و"**اللقاء الشاحب**" عند بدر شاكر السياب [7]، و"**الحديقة النائمة**" عند محمود درويش [8]، و"**مرآة لجثة الخريف**" عند أدونيس [9]، و"**قطرات من دم الجبل**" عند عبد العزيز المقالح، و"**مقتل القمر**" عند أمل دنقل [10].

ومن العناوين التي تعتمد على التصوير الإيحائي: "أجراس سوداء" عند نازك الملائكة [11]، و"المعبد الغريق"، و"الباب تقرعه الرياح"، و"عكاز في الجحيم" عند بدر شاكر السياب [12]. والخيول على مشارف المدينة عند إبراهيم نصر الله [13]، و"العصافير تموت في الجليل" لمحمود درويش[14].

ومن عناوين القصائد التي يعتمد التصوير فيها على تراسل الحواس: "نغمات مرتعشة" عند نازك

(1) علي حداد: العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، ع25، ص 54.
(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص471.
(3) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص288.
(4) عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكامة، ج2، ص318.
(5) بلند الحيدري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص295.
(6) نازك الملائكة: ديوانها، ج 2، ص69.
(7) بدر شاكر السياب: ديوانه، ج1، ص174.
(8) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص661.
(9) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص11.
(10) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص35.
(11) نازك الملائكة: ديوانها، ج2، ص106.
(12) بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص420،359،250.
(13) إبراهيم نصر الله: الخيول على مشارف المدينة، ص51.
(14) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص257.

الملائكة [1]، و"دمعة صامتة" عند المقالح [2]، و"الرياح المضيئة" عند أدونيس [3].

2- **الجنوح نحو المعاني الغريبة، وأساليب التعبير غير المألوفة:** يستعمل بعض الشعراء المعاصرين هذه الوسيلة في عنوان القصيدة، طلبا لإثارة القاريء وإدهاشه، بقدر أكثر مبالغة وإيغالا من الإثارة التي تحققها وسيلة المفارقة، ويستثمر فيها الشعراء أساليب المفارقة في مفاجأة القاريء بما لا يتوقعه، ولكن بما ات يتوقعه، ولكن بطريقة أكثر غرابة وحدّة، وقد سجل بعض النقاد ما لحظه من حضور صاخب لعدد من العناوين عند الشعراء المعاصرين، وكأنما يراد منها استفزاز المتلقي [4]، لا إثارته فحسب. ويمكن الحديث عن ثلاثة أساليب يسلكها الشعراء في صياغتهم لعناوين القصائد الغريبة، وغير المألوفة، وهي الجمع بين المتناقضات، ومخالفة الحقائق العلمية والترتيب المنطقي للأشياء، واستعمال أساليب التعبير والتصوير غير المألوفة.

فمن عناوين القصائد التي يظهر فيها الجمع بين المتناقضات: "دعوة إلى حفلة قتل" عند نزار قباني [5]، ومن العناوين التي قصد بها مخالفة الحقائق العلمية والترتيب المنطقي للأشياء: "تعالي البارحة" عند نزار قباني [6]، و"السماء الثامنة" عند أدونيس [7]. ومن عناوين القصائد التي استعملت فيها أساليب تعبير وتصوير غير مألوفة: "العبير المسعور" عند البياتي [8]، وضمن أساليب التعبيرغير المألوفة في صياغة عنوان القصيدة ما يصنعه بعض الشعراء حين يستعملون في عناوين قصائدهم عبارات شائعة التداول، لكنهم يفاجئون القاريء بتغيير مباغت في إحدى كلماتها يربك أفق التوقع لديه، ومن نماذج هذا المنحى: "قاب قرنين" عند سعد الحميدين [9]، و"خربشات على جدار آيل للأرق" عند حسن عبد الوارث [10].

---

(1) نازك الملائكة: ديوانها، ج1، ص520.

(2) عبد العزيز المقالح: الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، ص159.

(3) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007، ص37.

(4) سعد البازعي: أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص315.

(5) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص225.

(6) المصدر نفسه، ج2، ص776.

(7) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص249.

(8)عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، ط4، 1990، ص105.

(9) سعد الحميدين: الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، ط1، 2003، ص481.

(10) حسن عبد الوارث: ما خفي من التفاصيل، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط1، 2003، ص74.

وفي هذا المجال أيضا ينحو بعض الشعراء إلى التفنن في طريقة عنونة القصيدة، فقد يضع الشاعر عنوانا عاما لا يتضمن دلالة محددة، كما فعل خليل حاوي، وعبد العزيز المقالح حين جعلا عنواني قصيدتهما المعنونة بـ:" دون اسم" [1].

وقد يعمد الشاعرإلى التلاعب البصري بالعنوان، فيعرضه مقطع الحروف مكلفا القاريء وصل هذه الحروف، لتنكشف له بالتدريج دلالة هذا العنوان المقطع، كما في عنوان قصيدة عز الدين المناصرة: آ...وي...ها[2]، وقد يعنون الشاعر قصيدته بحروف مقطعة تحاكي صوت عقارب الساعة، كما صنع معين بسيسو في عنوان قصيدته:"تك..تك..تك"[3] .

3- المفارقة في المعنى:

يعد أسلوب المفارقة من أكثر الأساليب شيوعا في الشعر المعاصر [4]، وفي صياغة عناوينه؛ إذ يعمد بعض الشعراء إلى صياغة عنوان القصيدة بأسلوب يثير الإحساس بالمفارقة في المعنى عند القاريء؛ كأن يجمع بين المعاني المتضادة، أو المشاعر المتناقضة في سياق واحد، أو أن يصف الشيء بما يخالف طبيعته وصفاته المعروفة، أو أن ينفي عن الشيء ما هو من سماته ولوازمه المعتادة، والمقصود من هذا كله مفاجأة القاريء بما لا يتوقعه [5]. ومن عناوين القصائد التي اعتمدت على إثارة المفارقة: "الضحك في دقيقة الحداد" عند أمل دنقل [6]، و"جحيم بارد" عند خليل حاوي [7]، و"إصغاء الأصم" عند سعدي يوسف [8]

ثانيا: ميل العناوين إلى التعبير الموحي والرمزي، واتجاهها نحو الغموض والإغراب:

تشير هذه السمة إلى تفضيل الشعراء المعاصرين العناوين المعبرة تعبيرا إيحائيا وغير مباشر عن المعنى، وهذا هو المستوى الرمزي العام والمشترك بين هؤلاء الشعراء، ولكن بعضهم اتجه بقدر أكبر نحو الغموض والإغراب، وإلى الإبهام التام أحيانا في عناوين قصائده، ومن هنا يمكن الحديث عن نوعين متباينين من الغموض في عنونة القصيدة تتجلى فيهما هذه السمة: أسلوب التعبير الموحي والرمزي عن معنى القصيدة في عنوانها، وأسلوب التعبير المتصف بالغموض الشديد الذي يصل إلى حد الإغراب

---

(1) ثريا العريض: امرأة دون اسم، د.ن، ط1، 1998، ص61.

(2) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، دار مجدلاوي، عمان، ط2006،1، ص340.

(3) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص450.

(4)إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003، ص68.

(5) سامي بن عبد العزيز العجلان: إغواء العتبة، ص213

(6) أمل دنفل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2005، ص26

(7) خليل حاوي: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، د.ت، ص73.

(8) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979، ص452.

والإبهام الذي تنقطع فيه أو تكاد العلائق المعنوية بين العنوان والقصيدة، وقد يصل الأمرإلى أن يكون العنوان ذاته غير مفهوم عند المتلقي، فضلا عن أن يدرك مدى علاقته ووجوه ارتباطه بالقصيدة.

أما أسلوب التعبير الموحي والرمزي في عنوان القصيدة فهو شائع جدا عند الشعراء المعاصرين، وكما يقول محمد عويس فإن"أخص ما اتجهت إليه عنوانات الشعراء المعاصرين هو العنوان الإيحائي الرامز إلى أفكار بعينها يتضمنها النص، والعنوان في هذه الحالة لا يعبر مباشرة عن المضمون، بقدر ما يرمز إلى الدلالة الإيحائية لفكرة الشاعر"[1].

وبهذه الدلالة الإيحائية يتجلى جمال الغموض الرمزي في عنوان القصيدة، كما يعبر محمد حجازي[2]، لكنه الغموض المبين الذي يجعل العنوان" ميالا إلى البيان، بالرغم من ركوبه مركب الغموض، وقطع كل صلة شكلية لفظية بينه وبين المتن"[3].وهكذا فقد أصبح عنوان القصيدة العربية المعاصرة أميل إلى التلميح للمعنى، وهو ما رصده (محمود الهميسي) الذي يشير إلى " أن العنوان هنا لم يعد كشاف للمعنى، وإنما هو له كثاف؛ إذ يقوم على توليده في ذهن القاريء أكثر من قيامه على توضيحه، فليست غايته البيان والتبيين، وإنما توليد المعنى من رحم النص، ما دامت العناوين أجنة كتابة"[4].

وهناك فرق كبير بين هذا المستوى المفهوم من الغموض، ومستوى الغموض الشديد الذي تتسم به صياغة بعض الشعراء المعاصرين لعناوين قصائدهم، ولابد من "تمييز الغموض عن الإبهام الذي يستغلق فيه المعنى أمام أية قرينة دالة"[5]، وهذا هو النوع الآخر من الغموض الذي تشتمل عليه هذه السمة، وقد انتهجه عدد من شعراء الحداثة، في معظم إنتاجهم الشعري؛ فالشاعر عندهم لا يعبر عن معنى ناجز وراءه، بل يسعى للظفر بمعنى غائم يتكون أمامه؛ أي أن "القصيدة كالوردة لا تعني، وإنما تكون"[6]. وحرص القصيدة التجريدية على الإضمار يجعل عنوانها بعيدا عن تعيين الدلالة، "وعندئذ لا يفصح العنوان عن شيء محدد"[7].

لقد باتت العلاقة بين العنوان والنص في القصيدة العربية المعاصرة علاقة سؤال بسؤال، ولم تعد علاقة سؤال بجواب، ولهذا تحدث النقاد عن عصيان العنوان للنص؛ إذ لم يعد يعبر بالضرورة عن

---

(1) محمد عويس: العنوان في الأدب العربي، ص381.

(2) محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحدبث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001، ص170.

(3) مصطفى سلوى: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الأول، وجدة، 2003، ص188.

(4) محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص44.

(5) محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص9.

(6) محمد الغزي: وجوه النرجس مرايا الماء: دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، ومسكلياني للنشر، ط1، 2008، ص214.

(7) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1998، ص44.

محتوى العمل، وإنما بات يمثل لنا غواية لا تقدم لنا شيئا، بقدر ما تفاجئنا وتفتننا [1]. وقد عبر (أمبرتو إيكو) عن هذا التصور الجديد للعنوان بقوله:" إن شأن العنوان أن يبلبل الأفكار، لا أن يرتبها"[2].

ومن أمثلة هذا النوع من العناوين المتسمة بالغموض والإبهام:"دائرة المثلث" عند سعدي يوسف [3] ، و"الخروج من دوائر الساعة السليمانية" عند عبد العزيز المقالح[4]،و"أ،ب" عند معين بسيسو.

وضمن هذا المنحى الرمزي المبهم اكتفى بعض الشعراء بكتابة عنوان القصيدة بلغة أجنبية، ومن أمثلة ذلك: "a la garconne"لنزار قباني [5].

ثالثا: **استدعاء الأساطير والتراث الصوفي**

شهد الشعر العربي المعاصر اهتماما ملحوظا بالأساطير، وبلغ ذروته في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وكان الشعراء الرواد في تلك الفترة يستدعون غالبا الأساطير الإغريقية والشرقية القديمة، تأثرا منهم بقصيدة: الأرض اليباب (لإليوت) التي تضمنت إشارات كثيرة إلى هذه الأساطير [6]. وظهر أثر هذا الاستدعاء في عناوين القصائد المعاصرة التي احتفت " بالأشكال المتنوعة للموروث الأسطوري الموغل في الغياب والتجريد، بهدف تجريب إمكانات تعبيرية خصبة تتيح للشاعر المعاصر أن يجذّر رؤيته الشعرية مكانيا وزمانيا"[7]. ومن هذه العناوين: "قصائد حب إلى عشتار" عند البياتي [8]، و"مرآة لأورفيوس" عند أدونيس [9]، و"دموع شهريار" عند نزار قباني [10]، و"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عند أمل دنقل [11].

أما استدعاء التراث الصوفي في الشعر العربي المعاصر فقد ارتبط عند بعض الشعراء بتحقيق غرض فني، وهو التجديد في التعبير الشعري وموضوعاته، لكنه كان عند شعراء آخرين مرتبطا بغرض أكبر، وهو إحياء هذا التراث: أعلاما ورموزا، ومصطلحات، وإعادة تكوين رؤية مختلفة عنه.ومن أمثلة

---

(1) محمد الغزي: وجوه النرجس مرايا الماء، ص40.

(2) محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع313، مايو1997، ص45.

(3) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص235.

(4) عبد العزيز المقالح: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص456.

(5) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة له، ج1، ص255.

(6) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص143.

(7) عثمان بدري: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع81، 2003، ص23.

(8) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الكاملة، ج1، ص141.

(9) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص105.

(10) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص66.

(11) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص105

هذا الاستدعاء في عناوين القصائد المعاصرة: "تجليات صوفية" عند نزار قباني [1]، و"عذاب الحلاج" عند البياتي [2]، و"مذكرات الصوفي بشر الحافي" عند صلاح عبد الصبور [3].

رابعا: انتشار ظواهر أسلوبية معينة في صياغة العنوان

ومن أبرزهذه الظواهر الأسلوبية المنتشرة في عناوين القصائد المعاصرة العنوان الفعلي، بعد أن كانت الاسمية "خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته"[4]. فقد لحظ بعض النقاد هذا الازدياد المطّرد في العناوين الفعلية عند الشعراء المعاصرين، وأشاروا إلى ما يتميز به العنوان الفعلي من تجديد وجذب للأنظار؛ لما يتخذ " أسلوبا في العنونة يكسر قالبية التسمية الاسمية"[5] التي تعودها المتلقي. ومن أمثلة هذا النوع: "لن أراها" عند بلند الحيدري [6]، و"اغضب" عند نزار قباني [7].

كما أصبح عنوان القصيدة المعاصرة أكثر تنوعا، عندما بدأ يستعير تعبيرات وأساليب لم تكن معهودة إلا في عناوين الفنون النثرية. ومن هنا نجد في عناوين الشعراء المعاصرين العنوان القصصي والعنوان المسرحي والعنوان المقالي، ومن أمثلتها: "الأميرة والغجري" عند البياتي [8]، و"سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا " عند محمود درويش [9]، و"حوار مع امرأة من خشب" عند نزار قباني [10]، و"تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات" عند أمل دنقل [11].

بالإضافة إلى شيوع العناوين الطويلة. وقد رصد هذا التطور بعض النقاد ومنهم أحمد درويش الذي ألمح في عجالة إلى جنوح الشعراء المعاصرين في صياغتهم لعناوينهم إلى "طول الجملة.

كما أشار محمد العبد إلى بروز هذه الظاهرة عند"محمود درويش الذي طالت عنده عناوين القصائد في دواوينه الأخيرة [12]، ومن أمثلة طول العنوان:" كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة" عند

---

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص66.

(2) البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص9.

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، ص285.

(4) محمد عويس: العنوان في الأدب العربي، ص35.

(5) عبد الله الفيفي: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2005، ص17.

(6) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، ص263.

(7) نزار قباني: اغضب، ج1، ص72.

(8) البياتي: ديوان الأعمال الكاملة، ج1، ص215.

(9) محمود درويش: الأعمال الكاملة، ج1، ص189.

(10) نزار قباني: ديوان الأعمال الكاملة، ج2، ص97؟

(11) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص213.

(12) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2، 2007، ص50.

سعدي يوسف [1]،"وقبل أن تذهب النخلة بأصابع الطباشير إلى المدرسة" عند معين بسيسو [2] ،"وخطبة الهندي الأحمر أمام الرجل الأبيض" عند محمود درويش[3] ، ومن أمثلة العناوين الطويلة جدا:" ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى" عند البياتي[4].

(1) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص61.

(2) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص136.

(3) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص497.

(4) البياتي: ديوان الأعمال الكاملة، ج2، ص271.

الفصـل الثانــي:

دور المفارقة اللغوية في بناء عنوان القصيدة العربية المعاصرة

تمهيد:

يرتبط وجود المفارقة بالتجربة والخبرة، والإدراك الوجودي لقضايا الكون، بما فيه من متناقضات وأضداد، ولعل عنوان القصيدة العربية المعاصرة بما يتمتع به من كثافة لغوية وتعبيرية، وبما له من ارتباط وثيق بالحكمة المستنبطة من الحياة والوجود، يعد المرتع الخصب لوجود المفارقات بأشكالها المختلفة–هذا على الرغم من إيجاز العنوان واختصاره الشديد، واختزاله اللغوي–إلا أنه مع ذلك يكتنز دلالات وإيحاءات جمة تعب من البنى المفارقة وتوظفها. من هنا كان لا بد ونحن بصدد دراسة المفارقة العنوانية، أن نتناولها من جانبها اللغوي، مركزين على تجلياتها ودلالاتها ووظائفها في عنوان القصيدة العربية المعاصرة.

المبحث الأول: تجليات المفارقة اللغوية في عنوان القصيدةالعربية المعاصرة

نماذج تطبيقية:

تتجلى المفارقة اللغوية ظاهرة بارزة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة بشكل لافت، فيتحول الواقعي المألوف إلى خيالي بغية الوقوف على ما تحجب واستتر من هذا الواقع، أو الوقوف على ما انكسر منه رغبة في تصحيحه أو تجاوزه، أو إمعانا في تعريته.ويتحول النص العنواني، عبر المفارقة، من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويعري ويغمز ويتهكم، فيصير الواقعي كأنه أسطوري لا معقول، أو يصير اللامعقول واقعا. وعبر المفارقة يرتقي الشعر في قول الراهن ليس تقريرا أو إخبارا، بل إيحاءا طافحا بالدلالات الحافة والمتخيلة، ويتقاطع المعقول واللامعقول.

ولعل عنوان الشاعر عبد الله حمادي:"**أنطق عن الهوى**" [1] خير مثال لتجسيد هذه المفارقة التي تطيح بتوقعات المتلقي وتصدمه منذ الوهلة الأولى.

"يندرج هذا العنوان ضمن ما يسمى بالنمط الجملي الذي يجيء جملة كاملة تحاول أن تستوفي معنى تاما يفهمه المتلقي"[2]، وهو بهذا يوهمنا بأنه نص كلاسيكي في وضوح معناه ودقة ألفاظه ليفاجئنا بتحولاته وتمظهراته المختلفة التي تنفتح على آفاق تأويلية متعددة، فهذا العنوان جاء مركبا من عدة مكونات: الأول منها حدثي ونقصد به الفعل (أنطق) الذي جاء في زمن المضارع، أما المكون الثاني فهو حرف الجر (عن)، أما المكون الثالث فهو مكون حدثي كذلك مشتق من الفعل (هوى).

(1) عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ط1، قسنطينة، الألمعية للنشر والتوزيع،2011، ص135.

(2) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة ،2005، ص28.

وبالعودة إلى المكون الأول (أنطق) نجد أنه يحمل دلالة الكلام عن طريق الصوت، فقد جاء في القاموس المحيط:"نطق: ينطق نطقا ومنطقا ونُطوقا تكلّم بصوت وحروف تعرف بها المعاني"[1].

ومنه فإن النطق هنا يتأسس في مقابل الصمت أو هو متولد عنه لأن الصمت هو أول الصوت فمنه يبدأ، وآخرُه فإليه يصير، وبفضل صمتي البداية والنهاية يمتلك الصوت لحظة وجوده، وأحيانا ملامحه (كما في الأصوات المعروفة بالانفجارية) ويحضر الصمت في الكلام ذاته، حين يعجز لسبب أو لآخر، عن إنتاج دلاليته، فيتساوى وجوده وعدمه وتلتحق ملفوظيته بمدلول الصمت"[2].

يظهر لنا جليا أن عنوان القصيدة ينفتح–منذ الوهلة الأولى–على النص القرآني في قوله عز وجل في سورة النجم" وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى " .(النجم: 230) .وفي هذه الآية تبرئة للرسول صلى الله عليه وسلم من الوقوع في الضلال والغواية، حيث جاء في تفسير هذه الآية المقسم عليه تنزيه الرسول صلى الله عليه وسلم عن الضلال في علمه، والغي في قصده، ويلزم من ذلك أن يكون مهتديا في علمه، هاديا حسن القصد، ناصحا للأمة بعكس ما عليه أهل الضلال من فساد العلم وفساد القصد"[3].

إن الشاعر انطلاقا من هذا التفسير يصنع المفارقة عندما يقر بضلاله وفساد علمه وقصده عن طريق إقراره باتّباع الهوى، وهو في هذا لا يخرج عن طبيعة الشعراء الذين وصفهم الله عز وجل في محكم تنزيله بقوله:" والشعراء يتّبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون".(الشعراء: 224).

إن هذا النص المصغر–ونقصد به العنوان–وإن كان يتناص مع نص سابق فهو ليس نوعا من الاجترار أو التنويع على اللحن نفسه؛ وإنما هي وسيلة لخلق تفاعل نصي، بين العناوين"السابقة واللاحقة. إذ غالبا ما يكون هذا التفاعل بالتعارض والمفارقة أكثر ما يكون بالتوازي والاتفاق؛ لأنّ أحد مهام إيراد هذه الإشارات التي تحيل على ظاهرة التناص، هو حثنا على رؤية هذه النصوص بعيون جديدة "[4] فإثبات المنفي في سورة النجم ينفي كذلك أن يكون كلامه–نقصد الشاعر–وحيا يوحى وإنما هو فعل بشري وربما اختلط به الشيطاني على حد قول الشاعر: [5]

إني وكل شاعر من بشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وهذه الدلالة متضمنة في هذه القصيدة، ونستشفها من خلال قول الشاعر [6]

أنت سيدتي...فيك الشعر

---

(1) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1980، ص277.

(2) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دط، الهيءة المصرية العامة للكتاب، مصر،1998، ص86.

(3) عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ط1، دار ابن حزم، لبنان،2003، ص783.

(4) عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، دار غريب للطباعة، د.ت، القاهرة، ص19.

(5) عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص138.

(6) الفيروز أبادي/ القاموس المحيط، ص397.

ومنك الشعر،

وفيك الأجل الموعود

وبالبحث في الجذر اللغوي لمادة (هوى) نجد–في بعض اشتقاقاتها–هذا الالتباس الشيطاني حاضرا، فقد جاء في القاموس المحيط "واستهوته الشياطين، ذهبت بهواه وعقله واستهامته وحيرته أو زيّنت له هواه".(الجاثية: 23).

كما ورد في القرآن الكريم (الهوى) بمعنى (الإله) في قوله جل شأنه:"أفرأيت من اتخذ إلهه هواه وأضله الله على علم ".(آل عمران: 14).من خلال هذه النصوص تتبين لنا ملامح الغواية والضلال التي يكتسبها العنوان من خلال العلاقات الخارجية التي يقيمها مع مرجعياته.

ويمارس العنوان:"**سندباد يمني في معهد التحقيق**"[1] للشاعر عبد الله البردوني طقوسه في صنع الغواية وإحداث المفارقة حين يحمل في ثناياه تناقضا واضحا بين طرفيه، بين (السندباد) الذي يرتبط في أذهاننا بالرحيل والسفر ومن ثم العودة إلى موطنه، وبين (معهد التحقيق) الذي يشي بالتكبيل وفقدان الحرية، تدلنا على إيديولوجيا العنوان، وإيديولوجيا الرمز الثقافي.

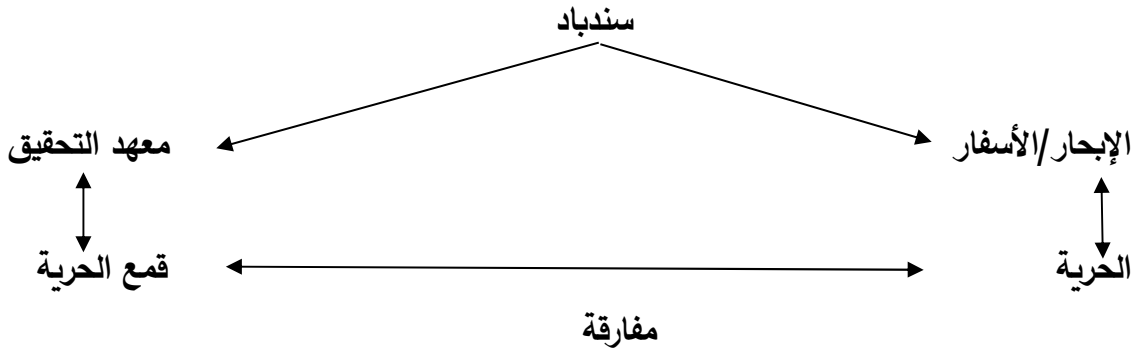
فالعنوان، بدءا، يجمع بين هذين المنحيين المتباعدين في الواقع: فنصف العنوان(سندباد) يشير إلى أسطورة باتت معروفة للقاريء، ذلك السندباد الذي وصفه بأنه يمني فخصصه، وأنزله في مكان يمني أيضا. وقد يستطيع أي شاعر عربي أو مواطن عربي أن يعطي هذا السندباد المقصود هنا صفة بلده ويصدق عليه الوصف.

البردوني يأخذ من رمز السندباد نصفه القائم على السفر المتواصل، بحثا عن مصير حر أو بحثا عن استقرار مفقود، ليضع نصفه الثاني في (معهد التحقيق).

وحين نقرأ النصف الثاني من العنوان (معهد التحقيق) نجد أنفسنا أما مصادرة أخرى للسندباد من قبل نظام استخباري (عربي/يمني مثلا) متطور (بدليل معهد)، ولديه تقنياته المتطورة (تطويرا سلبيا طبعا)، لأنه بدلا من استحداث معاهد جديدة لتعليم الفكر والفلسفة والفن والتكنولوجيا، كما لدى غيرنا من الأمم، فإن الأمر هنا بالضد تماما. وهنا مكمن المفارقة:

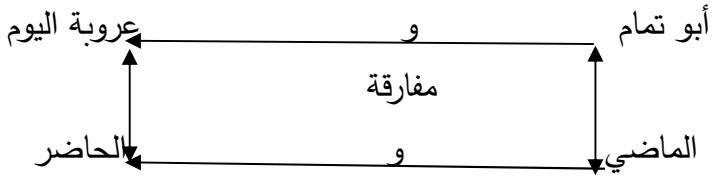
([1]) عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2006،ص150.

المخطط رقم:(5)



وتلقي المفارقة حبالها عبر عنوان: "**أبو تمام وعروبة اليوم**"[1]، لتشد رحالها بعد ذلك إلى نسغ القصيدة، فقد بُنيَ العنوان على تقابل وتوازٍجمع بين نقيضين يؤطّر لهما الزمن؛ فأبو تمام يمّثل الزمن الماضي، وعروبة اليوم تمّثل (الزمن الراهن (الحاضر والجمع بين هذين الزمنين في سياق واحد أخرج هذه العتبة من حدود البناء اللغوي البسيط إلى بناء مفارقة بين طرفين أحدهما إيجابي وآخرسلبي مفارقة أشعلت لهيب التضاد بين ما كان وما هو كائن، وعمقت فجوته داخل القصيدة، بشكل توضحه وتوجزه الخطاطة الآتية:

المخطط رقم:(6)



يتكيء الشاعرفي بناء مفارقته وتصعيدها من خلال مقارنته القائمة على معاينة المسافة بين النقيضين؛ الماضي المنشود الذي يمّثله أبو تمام والزامية الواقع الذي يمثله البردوني، ومن أولى المفارقات التي يشي بها بناء القصيدة، ما تطالعنا به أبياتها الأولى تركيباودلالة:

ما أصدق السيف! إن لم يضنه الكذب وأكذب السيف إن لم يصدق الغضب

بيض الصفائح أهدى حين تحملها أيد إذا غلبت يعلوبها الغلب

وأقبح النصر ... نصرالأقوياء بلا فهمٍ..سوى فهم كم باعوا وكم كسبوا[2]

لا شك أن قارئ هذه الأبيات يدرك وللوهلة الأولى، أنّ البردوني قد احتذى أسلوب أبي تمام، إذ اعتمدت فاتحةُ قصيدته الحكمةَ ذاتها التي استهلّ بها حبيب بن أوس الطائي بائيته الشهيرة احتفاءً بحدث موضوعها:

السيف أصدق أنباءً من الكتب في حده الحد بين الجد واللعبِ

([1]) عبد الله البردوني:الأعمال الكاملة،مج2،ص292.

(2)المصدرنفسه، ص292.

بيض الصفائح، لاسود الصحائف في متونهن جلاءُ الشك والريب [1]

بيد أنّ التمعن في البنية التركيبية للأبيات، يظهر أنّ هذا الاحتذاء الشعري يطاله عدول دلالي، إذ نلمس حركة ارتدادية في نسق الخطاب تحاول نقض المفاهيم المعروفة لهذه الحكمة، مما يوّلد بين النصين تضادا ويضفي على التركيب سمة التعارض بين الشاعرين، فالبرد وني يوافق أبا تمام أنّ (السيف أصدق أنباء) ولكن (إن لم يضنه الكذب) وفي حده (الحد بين الجد واللعبِ) لكن (إنّ يصدقِ الغضب)

ما أصدق السيف إن لم يضنه الكذ ب وأكذب السيف إن لم يصدق الغضب [2]

وما لحق بنية هذا البيت من تناقض ظاهري يطال أيضا البيتين اللذين جاءا بعده، ويكسب هذا التناقض القائم على الإثبات والنفي في آن واحد"البنيةَ ضربا من العمق والدهشة وهو ما يضطر القارىء للوقوف بصددها طويلا"[3]، فالبردوني لم يعمد لمثل هذا الإجراء عبثا، وإنما بدافع رؤية جدلية تغامر وتبحث عن تأسيس لفضائها الخاص انطلاقا من فضاء النص الغائب، على هيئة نبوءة تبشر بتباين مساري النصين ومن ثمّ الإقرار باختلاف فحوى زمني الشاعرين.

اليوم عادت (علوج) الروم فاتحة وموطن العرب المسلوب والسلب

ماذا فعلنا؟ غضبنا كالرجال ولم نصدق...وقد صدق التنجيم والكتب

فأطفأت شهب (الميراج) أنجمنا وشمسنا ... وتحدت نارها الخطب

وقاتلت دوننا الأبواق صامدةً أما الرجال فماتوا ... ثمّ أو هربوا [4]

في هذا الشاهد الذي تتبنى أبياته بنيتي السؤال والحوار يقرالبردوني لأبي تمام باختلاف زمن تواجدهما وحجم المفارقة بينهما، فزمن أبي تمام زمن التغني بالبطولات والانتصارات، أما زمنه مرتع الانكسارات والنكبات و خيبات الأمل المتتالية، وما اغتصاب حيفا والنقب إلاّ شاهد حي لما يقره زمن افتقد لأبطال بمثل (المعتصم) فتجرأت جحافل العلوج من الروم وعادت إلى موطن العرب فاتحة، فتخاذل أهله وصدق ما جاء به المنجمون،وفي هذا إشارة إلى ما تضمنته قصيدة أبي تمام من قصة المنجمين الروم، الذين عّلقوا فتح عمورية بفن التنجيم وحركات الشهب السبعة، بيد أنّ موقعة انتصار"الخليفة المعتصم بالله" أبطلت دعواهم وأثبتت أنّ:

العلم في شهبِ الأرماح، لامعةً بين الخَميسين، لا في السبعة الشهبِ [5]

ويقع البردوني في هذا المقطع ضحية مفارقة "الحدث" إذ لم يكن يتوقع حدوث ما جرى في زمنه، وما يتعرض له موطن العرب اليوم على يد أعدائه. ومن نافلة الذكر في هذا السياق أن استحضار البردوني

(1) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، تقديم: راجي الأسمرجزءان الأول والثاني دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص32.

(2) عبد الله البردوني: الأعمال الكاملة، م2، ص294.

(3) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحدبث، ص250.

(4) عبد الله البردوني: الاعمال الكاملة، م2، ص ص250-251.

(5) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، تحقيق راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، 1994، ص33.

لأبي تمام لم يأت بغرض تأكيد أحداث تاريخية أو تخليد عظام ذلك الماضي، وإنما لصنع مفارقة تصويرية درامية تستفيد من أسلوب المقارنة بين صورتين لوضعين مختلفين كان الأصل فيهما الاتفاق. وقد ولد هذا النمط من المفارقة التي تتكىء على ثنائية الماضي / الحاضر والمقارنة بينهما نفسا دراميا متصاعدا في المقطع السابق، زاد من حدته أسلوب (الإلتفات)، الذي قصد به ابن المعتز" انصراف المتكلّم عن المخاطبة وما يشبه ذلك"[1] إلى الإخبار.

فأطفأت شهب (الميراج) أنجمنا وشمسنا ...وتحدت نارها الخطب

وقاتلت دوننا الأبواق صامدةً أما الرجال فماتوا ...ثمّ أو هربوا [2]

ويهدف هذا الالتفات إلى تلوين الخطاب بغية التأثير في السامع "فالكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[3]، وفي ذلك أيضا"علامة أسلوبية خاصة بمنشئ القول ولاسيما عندما يعمد إلى اختراق الأنساق المعروفة، ليعبر عن تجربته الفريدة في إطار تسمح به اللغة"[4] والبناء الصوري للقصيدة.

وتفيض المفارقة الزمنية للبردوني في هذه القصيدة بمزيد من التناقضات، تفرزمفارقات كّلها سخرية وتهكّم وهجاء، بغرض توجيه الإدانة لطرف مقصود بالخطاب:

حكامنا إن تصدوا للحمى اقتحموا وإن تصدى له المستعمر انسحبوا

هم يفرشون لجيش الغزو أعينهم ويدعون وثوبا قبل أن يثبوا

الحاكمون و (واشنطن) حكومتهم واللامعون...وما شعوا ولا غربوا

القاتلون نبوغ الشعب ترضيةً للمعتدين وما أجدم القر ب

لهم شموخ (المثنى)ظاهرا ولهم هوى إلى (بابك الخرمي) ينتسب [5]

يظهر البردوني في هذا الشاهد سخرية لاذعة لحكام الأمة العربية الذين تقاعسوا وتخاذلوا في القيام بمسؤولياتهم اتجاهها، فاستوطن الأعداء بلادهم وعاثوا فيها فسادا، وما يثير السخرية لا يستبين في هذا الجانب فحسب، وإنما في إبراز الشاعر لحقيقة هؤلاء الحكّام وكشف ازدواجية أفعالهم التي تنم عن خبث سريرتهم فهم يتظاهرون بالأنفة والعزة، بيد أنهم جواسيس لجيوش الغزو، تجّار يبيعون ضمائرهم ويشتركون في سفك دماء شعوبهم قربانا للمعتدين وترضية لهم، وإن لم تفدهم هذه القرب يوما ولم تجدهم نفعا.

---

(1) عبد الله بن المعتز: البديع، اعتناء وتعليق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص58.

(2) عبد الله البردقني/ ديوان الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 251-252.

(3) الزمخشري، أبوالقاسم محمد بن عمر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، تح: عادل احمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1998، ص120.

(4) أحمد علي محمد: المحور التجاوزي في شعر المتنبيدراسة في النقد التطبيقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2006، ص108.

(5) عبد الله البردوني: الاعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص108.

ويستدل البردوني إيحاء بالتناقض التام والمفارقة العجيبة بين ما يبديه القادة العرب وبين ما يضمرونه بأنفسهم؛ باستدعاء شخصيتين متناقضتين تاريخيا، هما شخصية (المثنى) بن حارثة الشيباني رمز الشجاعة والإقدام، وشخصية (بابك الخرمي) مجوسي الأصل الذي قتل أيام المعتصم، واشتهر بالبطش والعبث والفساد:

لهم شموخ (المثنى) ظاهرا ولهم هوى إلى (بابك الخرمي) ينتسب [1]

وقد استدعى هذان الاسمان زمنا المفارقة بالقصيدة، فبناء المفارقة ارتبط نصيا بالزمان،"والزمن تحيل إليه الأعلام المنتظمة في البناء، وهي دالة على الزمان بوجودها الفعلي في حقبة معينة، واتخذت صفة التعيين باعتبار الاستعمال حينئذ، ثم إنها تحولت دلاليا وسياقيا إلى التعبير عن ظواهر؛ مما يدل على أنّ اسم العلم في هذا الاستعمال لا يعني صاحبه ولا يدل عليه، وإنما يحيل إلى ما عرف به، وبذلك يتحول اسم العلم من التعيين بدلالته على العلمية إلى الدلالة على الوصف"[2].

وسرعان ما تمتزج مفارقة السخرية في هذه القصيدة بمفارقة الإنكار، والفرق بينهما يكمن في أنّ"النمط الأول يعتمد اللغة المباشرة الخبرية، في حين أن النمط الثاني تتخلله لغة الإنشاء، وهذا المعنى يثير التساؤل والغرابة لحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف"[3]، وهذا ما يحيلنا إليه قول البردوني:

ماذا ترى يا (أبا تمام) هل كذبت أحسابنا؟ أو تناسى عرقُه الذهب؟
عروبة اليوم أخرى لا ينم على وجودها اسم ولا لون ... ولا لقب
تسعون ألفاً (لعمورية) اتقدوا وللمنجم قالوا: إننا الشهب
واليوم تسعون مليونا وما بلغوا نضجاً.. وقد عُصرالزيتون والعنب [4]

إنّ هذا التباين والتناقض الصارخ الذي يخلقه البردوني بين عروبة الأمس وعروبة اليوم وفق تساؤل يستنطق أبا تمام، وينم عن الحيرة والاستغراب، ليوّلد مفارقة الإنكار بكل أبعادها في هذه الرؤية الشعرية فلقد وصل البردوني إلى حالة من الشك والريب في صحة أنساب العرب ، فما هم عليه اليوم يناقض تماما العرب الذين عرفهم أبو تمام؛ اسما ولونا، قولا وفعلا، إنّ عرب اليوم فاقوا أبطال عمورية عدة وعتادا ولكنهم لم يحققوا ما حققه أسلافهم، عرب الأمس سخروا من أهل التنجيم ودحضوا دعواهم بشهب الرماح والسيوف أما عرب اليوم فقد نضج الزيتون والعنب ولم يبلغوا النضج بعد، و(عصر الزيتون والعنب) إشارة إلى"الوقت الذي حدده منجمو إمبراطور الروم وكهنته لإمكان فتح عمورية"[5]، وفي ذلك استدعاء لقول أبي تمام:

---

(1) المصدر السابق، ص252.

(2) رشيد شعلال: الأزمنة في قصيدة أبو تمام وعروبة اليوم لعبد الله البردوني، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، عدد 12، 2011، ص115.

(3) سامح رواشدة: فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، 1999، ص ص2021.

(4) عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص253.

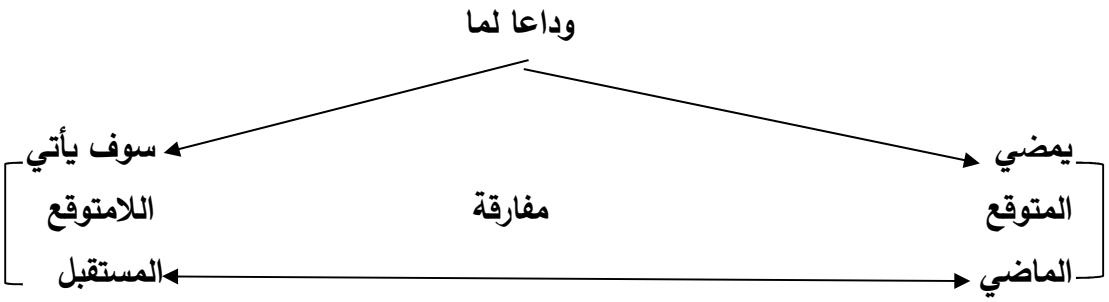
(5) عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم باللهدراسة تحليلية، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1986، ص180.

تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت جلودهم قبل نضج الزيتون والعنب [1]

ويبتغي البردوني من مفارقة الإنكار في الشاهد السابق تذكير أمته بماضيها المشرق المضيء، وبحضارتها الإنسانية القوية، لعّله يبعث في عروقها الأمل فتنفض عن نفسها غبار الذلّ والخنوع، وتستعيد مجدها ودورها الحضاري بين الأمم.

ويقوم عنوان "**وداعا لما سوف يأتي**"[2] لمحمود درويش على لامنطقية صارخة وتجاوز للمألوف حين يحاول توديع الآتي، أو مايحدث في المستقبل، وهذا يعني أنه يحاول خلخلة التوقع حين ينأى عن الاعتراف بما يقع في المستقبل وهذا ما تؤشره الدالة(سوف) التي تدل على المستقبل البعيد.

المخطط رقم:(6)



إن المفارقة في هذا العنوان تتجلى في حصر (الوداع) في المستقبل دون الحاضر والماضي، فالزمن المستقبل محكوم عليه بالوداع وكأنه ماض قد عيش وانتهى، والأزمنة كلها زمن واحد محكوم عليه بالوداع.

ويغرف الشاعر عثمان لوصيف من معين الرومنسية ليرسم لنا مفارقات عناوين قصائده الشعرية، فالعنوان:"**ثملا بالحنين**"[3] –**مثلا–يستعير** معجما معمدا باللغة الرومنسية التي عهدناها خاصة عند شعراء الرابطة القلمية المهجريين الذين تطفح نزعة الحنين إلى الوطن في أشعارهم، أما الانزياح في هذا العنوان فهو أن الشاعر لم يكن ثملا بالشراب ونحوه، بل هو ثمل بالحنين. هذا فضلا عن تقدم ما حقه التأخير أي الحال"ثملا"، مشكلا انزياحا نحويا، حيث تكمن سيميائية التبجيل في تقدم الحال إلى صدر العنوان، وما يكمن في لفظة(ثملا) من كثرة وإفراط في التعاطي، وهذا يجعلنا نستحضرمقولة: "الشعر كلمات" ل(مالارميmalarme)، و"على الشعر أن يعتاد قول ما لا يقال"لأمراء الرمزية الفرنسية ودارسيها [4].

(1) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ص47.

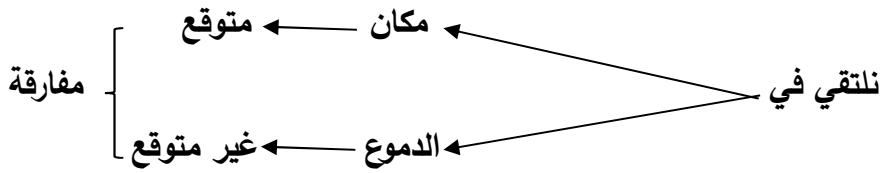
([2]) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ط1، ص315.

([3]) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982، ص57.

([4]) خليل الموسى: العنوان والاستهلال في شعرية الطوفان، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد810، 2002، ص93.

وهذا ما نجده في العنوان:"**نلتقي في الدموع**"[1]، فهو عنوان انزياحي، شعري، فاللقاء يكون في مكان معين، أما أن يكون في الدموع فهو لقاء منحرف، وعائم، ويمكن تمثيل المفارقة بالخطاطة التالية:

المخطط رقم:(7)



فالمفارقة في هذا العنوان تكمن في أن الشاعر قد استعار الدموع ليجعلها مكانا للقاء، فكسر بذلك توقع القاريء الذي كان ينتظر من الشاعر أن يختار مكانا من الأمكنة. ولا يمكننا فك لعبة هذه المفارقة إلا بربط العنوان بالمتن النصي. يقول الشاعر:

نلتقي في الدموع
هل ترى نلتقي في الفرح؟
إن قلبي مستنزف
معتم بالأسى...
حين يأتي الربيع
زهرتي تنفتح [2]

إن هذه الدموع التي جعلها الشاعر مكانا للقاء ماهي إلا رمز للأسى والحزن، كما أن زهرة الشاعر/ آماله وطموحاته تسقيها هذه الدموع فتتدفق أكمامها في فصل الربيع.

وينحو العنوان:"**كلمة إلى الجرح**" منحى مفارقا، إذ يمثل انزياحا لعبارة:"كلمة إلى الجمهور"، فماذا يمثل هذا الجرح؟ هل يمثل الجمهور، أم المخاطبين بالكلمة الموجهة إليهم؟ وهل يفقه الجرح هذه الكلمة؟

إنه انزياح يفتح باب التساؤل على مصراعيه، ويلقي بالقاريء في فضاءات التأويلات اللامتناهية.لقد احتوى العنوان على شيئين، أحدهما مؤنث(كلمة)، والآخرمذكر(الجرح)، ولم يرد أي وصف للكلمتين، ف(كلمة) بمعنى: خطاب، لا نعلم إن كانت مقتضبة أم مطولة، وكذلك(الجرح) لا ندري إن كان نازفا أم أنه يوشك على الالتئام، كل ما هو معروف هو أن الجرح مكمن الألم، فأي جرح هذا الذي يؤلم الشاعر، ويرغب في توجيه الكلمة إليه؟

([1]) عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص97.

([2]) المصدر نفسه،ص97.

في هذا العنوان لغة الألم هي السائدة، لا أتكلم عن الجرح ورموزه، فالجرح مرتبط بذات الإنسان ووجوده، إنه وصمة عار ومصدر ألم فظيع وجهنمي، ألم جماعي تئن تحت وطأته الملايين من المسلمين الذين يتفرجون على اغتصاب فلسطين.

يترجم انزياح هذا العنوان–إذن–الأبعاد الاجتماعية والسياسية للجرح، ليصبح هذا الأخير رمزا ذا وجهين: رمز للنتيجة الحتمية للتخاذل والجبن، ورمزللتضحية والبطولة والكفاح من أجل استعادة الحقوق المسلوبة.

ويصدمنا الشاعر عثمان لوصيف ويأخذنا إلى مفازات التأمل من خلال عنوان:" **قالت الوردة**" فهو عنوان قائم على الانزياح ونقل النسق اللغوي من السائد والمألوف إلى الغرائبي والإدهاشي الصادم، حين تتمركز البنى الانزياحية بتفعيل المكونات الداخلية للهيكل الكلي للنص وعلاقاتها المشعة داخل الجملة الشعرية، وتشتبك قوى عمل الذاكرة مع التخييل في إنتاج وتوليد المنظومات الدلالية، حينما يتماهى الشعر عبر منظومة الرؤى وتداعيات الذاكرة ومخزونها، والعوالق الصورية كبؤرة تشييد وانطلاق معالم المضمون وفاعلية الشكل التي تفضي بالبنية إلى شكل من منظومة الانزياحات المركبة.

إن عنوان "قالت لي الوردة" مفتوح على مستويات متعددة من الدلالات، وذلك لأنه فارق المألوف والسائد، فالشاعر يغادر منطقة القول الشعري إلى تفعيل الأثر عن طريق تعبئته بشعرية صادمة ومدهشة.

لغة العنوان–كما يتراءى–تشتغل على النسق القصصي والحكائي في تشاكلات قوى السرد، والضخ الشعري لترشح شعريتها عبر ملفوظات الشاعر في هارمونية تثويرية راصدة، ومراقبة للعالم:

تتساءل عني كيف أتيت
وإلى أين أمضي
ومن أين جئت
وكيف اهتديت؟
كائن أزلي أنا
أتناسخ في كل شيء [1].

وفي عنوان:"**يحكى أن حفارين**"[2] لنازك الملائكة يتفاجأ القارىء بخروجه **عن** نمط العنونة التقليدية في الشعر، حيث ينقلنا من جو الشعر إلى بيئة السرد، فيضعنا أمام حكاية مجهولة الراوي، تشبه الحكايات الشعبية أبطالها حفارون، وهو ما يشي بالموت الذي يواري ضحاياه حفارو القبور. ولكن قراءة القصيدة تكشف عن رؤية مضادة، فالحفاران–هنا–يحفران من أجل إعادة بعث الحياة فيمن سحقه الزمن:

لم نزل نحفر الأرض في وحشة ووجوم

([1]) عثمان وصيف: قالت لي الوردة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ص63.

(2) نازك الملائكة: ديوان قرارة الموجة، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1986، ص321.

نحفر الأرض
نبحث عما أضعنا هنا
وهناك ينتظر الحي خلف التراب
في أسى وعذاب
أن يطل شروق
أن يرانا أخيرا بأعيننا الكابية
نعبر الهاوية
لنعيد إليها الشباب [1].

إن فعل الحفر –إذا–له طابع مادي (حفر في الأرض من أجل كسب الرزق وإغاثة من أماته الجوع)، وله طابع معنوي (حفر في النفوس من أجل بعث الحيوية والنشاط فيمن أماته اليأس). وهذه مفارقة مبنية على البحث عن الحياة في الموت.

ومنطق الحق يلزم هذا الحي–الميت–حين تدب الحرارة في جسده أن يقابل صنيع الحفارين بالحسنى، بل إن الزمن أعفاه من كثير من هذه الحسنى، وأبقى له حسنى دفن الحفارين حقيقة، لأنهما ماتا بسبب حفرهما الكثيروالطويل من أجل بعثه، ولكن هل حدث هذا الدفن؟ لا. فالشاعرة تقول:

ثم يأتي زمان
وتدب الحرارة من الجسد الجامد
وهناك تحت الدجى ميتان
جامدان كلوح جليد
ويمر الزمان العنيد
بهما من جديد
فيرى فيهما صاحبين
طالما حفرا في التراب
حفرا في الضباب
ربما حفرا في شحوب الخريف
أو عبوس الشتاء المخيف
طالما شوهدا يحفران
يحفران، يظلان في لهفة يحفران

([1]) المصدر السابق، ص326.

وهما الآن، فوق الثرى، ميتان [1].

فهذه الرؤية الخاصة:(وهما الآن، فوق الثرى، ميتان) لا تعقل لوكان الحفاران حفاري قبور.

فالمفارقة –هنا–حدثت حين بقي الحفاران، وهما ميتان، فوق الثرى على الرغم من كثرة ما حفرا، بسبب إهمال من حفرا بحثا عنه، ليديما حياته.ولا شك في أن تحول الحفارين من العملية المعهودة في وضع الأموات في القبور إلى إخراج من ماتوا(مجازا) من القبور، تشكل مفارقة تقوم على تغييب المنطق.

وتتجلى المفارقة في عنوان " **الذي يأتي ولا يأتي**"[2] لعبد الوهاب البياتي من خلال إيراد فعل الإتيان ثم نفيه مباشرة، على سبيل الإلغاز وتوقيع المتلقي في ورطة الجواب عن السؤال: ماالذي يأتي ولا يأتي؟ هل هو من جنس البشر، أم من عالم المخلوقات الخارقة؟

إن فك هذا اللغز الوارد في العنوان، والحصول على الجواب الشافي لا يكون إلا بالولوج إلى عالم القصيدة، يقول الشاعر:

فلتمطري أيتها السحابة
أيان شئت، فغدا تخضر نيسابور
تعود لي من قبرها المهجور
تمسح خدي وتروي الصخر والعظام [3]

واضح أن الشاعر غير مكترث بمكان سقوط المطر، لأنه يشدد على مكان واحد هو(نيسابور) التي ستخضر غدا اخضرارا حقيقيا نابعا من داخلها من أجل أن يعم خيرها الكثيرين. وهو ما يجعلنا نستحضر القول المأثور لـ (هارون الرشيد) الذي خاطب السحابة قائلا:" أمطري حيث شئت، يأتيني خراجك" على رواية (القلقشندي) في (صبح الأعشى).

وديمومة الاخضرار –هنا – معتمدة على المطر، وسعة الأرض التي يسيطر عليها مخاطب السحابة تبيح له صيغة عدم الاكتراث بوجهة السحابة وبمحل سقوط مطرها إذ إن الخيرات التي تنتج عن سقوط المطر في أي مكان ستجمع إليه. وبالتالي أصبح قطف الخضرة وجمعها في القول المأثور يقابل بمضاده، وهو بعث الخضرة ونشرها في القصيدة.

وتحضر المفارقة في عنوان الشاعرأدونيس:"**يقولون إني انتهيت**" [4] وتمتد إلى نسغ القصيدة، حين يفتتح الشاعر قصيدته (يقولون إني انتهيت) بالعنوان ذاته، وهذا التقارب في الذكر يثبت دلالة الانتهاء في الفكر، ولا سيما أن المقطع الأول كله يحمل المتلقي على ضرورة تثبيت دلالته، إذ يقول فيه:

([1]) نازك المائكة، قرارة الموجة، دار العودة، بيروت، 1986، ص326.

([2]) عبد الوهاب البياتي: ديوان الذي يأتي ولا يأتي، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1968، ص62.

([3]) المصدر السابق، ص62.

([4]) أدونيس: ديوان قصائد أولى، دار العودة، بيروت، 1971، د.ط، د.ت، ص140.

يقولون إني انتهيت
ولم يبق في مهجتي
سراج، ولم يبق زيت

وبعد أن يتحدث الشاعر عن نفسه في مقطعين، يفتتح المقطع الرابع بعنوان القصيدة مرة أخرى فيقول:(يقولون إني انتهيت)، وبهذا يؤكد الرؤية الواردة في العنوان، غير أنه سرعان ما يأتي بالرؤية المضادة لما يقولون، حيث يقول:

يقولون إني انتهيت
ولي الأرض، لي زهوها، لي كبرها
تجرحني راحتاها ويبعدني صدرنا
إذا شوكها عافني تخطفني زهرها.
ثم يعود فيقول:
يقولون إني انتهيت
ولي الأعصر
إذا جئت في بالها تسكر
يقولون إني انتهيت
وفي كل درب
يصفق لي ألف قلب
ويضحك ظل وبيت [1].

فشكل بذلك مفارقة تقابلية بين إثبات التلاشي عن طريق الادعاء القولي الوارد في العنوان، وإثبات الوجود والبقاء عن طريق الحدث الفعلي، من حيث المكان والزمان والإنسان.

وتسري المفارقة في عنوان:"**ساعي البريد**"[2] لنزار قباني، حيث يظهر من العنوان أن الشاعر بصدد الحديث عن شخصية تختص بنقل الرسائل والأخبار بين الأهل والأصحاب، وهي شخصية ساعي البريد، ومن تم يتبادر إلى أذهاننا أن الشاعر بصدد تلقي رسائل من طرف هذا الشخص، وهو ما يبعث على الفضول لمعرفة المزيد عن هذه الرسائل من خلال البحث في ثنايا القصيدة:

وموزع الأشواق يترك فرحة في كل باب..

يبدو الشاعر متلهفا لرسالة من محبوبة طال اغترابها، متوقعا أن ساعي البريد قد حملها إليه، ولا سيما أنه يوزع الرسائل على البيوت كلها، ثم يبدأ بتصور لون الرسالة فيقول:

([1]) المصدر السابق، ص163.

([2]) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص289.

هذا غلافي القرمزي

يكاد يلتهب التهاب.

بل يؤكد لنفسه وجود الرسالة:

هذا غلافي–لاأشك–

يرف مجروح العتاب

عنوانه:

عنوان منزلنا..المغمس بالسحاب[1].

هذه المقتبسات من المقطع الأول وغيرها تشكل مرجعية مهمة للشاعر وللمتلقي. فهل تحقق ما تصوره الشاعر؟ يقول في المقطع الثاني بعد أن وصل ساعي البريد إلى بيت الشاعر، وتقابلا وجها لوجه:

يا أنت.. يا ساعي البريد

ببابنا.هل من خطاب؟

ويقهقه العجوز

ويختفي بين الشعاب [2].

إن مجرد قهقهة العجوز تشي بسخرية ما، لأن الابتسام أليق به وعادة له، وأن مجرد متابعة الشاعر لحركات الساعي، وهو يختفي بين الشعاب من دون أن ينشغل عنه بأمر آخر، يشي بتغير كبير في توقعات الشاعروتوقعاتنا معه وهنا تحدث المفارقة. حين يكمل الشاعر، وهو يتساءل عما قال له ساعي البريد:

ماذا يقول؟ يقول:

ليس لسيدي إلا التراب

إلا حروف من ضباب..[3]

وهذا السطر الأخير يشكل مع العنوان مفارقة عاطفية محزنة.

وفي عنوان:"**قطرات من ظمأ**"[4] لغازي القصيبي يبدو التضاد جليا، فالقطرات مصدرها الظمأ. وتأتي المفارقة من كون(القطرات) مفردة تحيل إلى الماء، بينما تحيل مفردة (الظمأ) على العطش الذي يعد غياب عنصر الماء أهم مسبباته.فكيف للقطرات التي هي بنت الماء أن تكون وليدة الظمأ؟ وحده الشاعر إذن القادر على إحداث هذه المفارقة من خلال التبديل والتحوير في المواقع والأدوار.فتأتي الأمور على غير ما نتوقع.

([1]) المصدر السابق، ص289.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) غازي القصيبي:المجموعة الشعرية الكاملة، دار تهامة، جدة، ط2، 1987،ص151.

إن الشاعرمن خلال التنسيق بين المتوازيات والمتضادات يدفع القاريء لإعمال فكره، في تتبع احتمالات الدلالة الهاربة بين هذه المتضادات، بغية اصطياد ما يتراءى له منها في البنى التصويرية المركبة بما تخلقه من فجوات وتوترات بين عناصرها. مما يؤدي إلى إيقاظ الذاكرة الوجدانية للقاريء، ليتلقى النص ويتماهى معه.

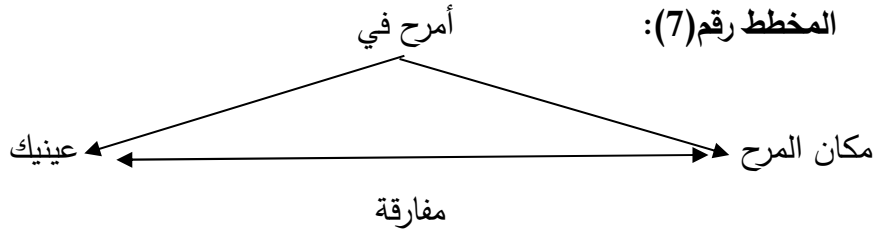
وتبدو ذروة الانزياح على المستوى التعبيري في عنوان: "**مرثية الناي والريح**"[1] هذا التشكيل اللغوي الخاص الذي حقق الشاعر فيه توترا وانزياحا خاصا في إسناد(الناي) إلى(مرثية) إسنادا مجازيا أدى إلى خلق فجوة حادة بين المضاف والمضاف إليه، إذ الرثاء خاص بالإنسان، فهو الذي يرثي ويرثى، والأمر نفسه نلحظه في عنوان:"**تباريح البئر القديمة**"[2]، حيث ورد هذا العنوان مركبا تركيبا إضافيا وصفيا. والتباريح من لوازم الإنسان، و(تباريح الشوق) شدته، فالانزياح هنا قام على أنسنة البئر بإضافة التباريح إليه.

ويتعمق الانزياح بين مكونات العنوان المركب تركيبا إضافيا وصفيا في: "**حكاية النجم المذبوح**"[3] إذ خلقت لفظة (المذبوح) خرقا دلاليا، فجاء العنوان محفوفا بالغرابة التي بدت من التباعد بين النجم والذبح، مما شكل انزياحا عن المفهوم السائد (النجم الساطع) لو استخدمه لفقدت الصورة طاقتها الشعرية وإيحاءاتها الفنية، وهكذا تعمق لفظة المذبوح مسافة التوتر، لأنها تقع خارج حقل الفاعلية وبنية التوقعات.

وتتجلى المفارقة في"**السيمفونية الصامتة**"[4]، هذا العنوان الذي ورد مركبا وصفيا، في وصف(السيمفونية) بالصمت، وهو ليس من طبيعتها، لأنها موسيقى ناطقة بالألحان والأنغام على نحو خاص من أجله كانت السيمفونية، وهذا التركيب غير المتوقع خلق فجوة أي تنافرا دلاليا، ومسافة توتر حادة بين الموصوف وصفته.

وينزاح العنوان "**أمرح في عينيك**"[5] عن المألوف، وهو المكان المعد للمرح كالحديقة أو الملعب أو شاطيء البحر..إلخ مما أكسبه توترا وعمقا دلاليا خاصا، فقد تفجر المركب بالشعرية باعتباره نقطة التحول ومنبع الإدهاش.

المخطط رقم(7):



([1]) المصدر السابق، ص124.

([2]) غازي القصيبي: مرثية فارس سابق، دار تهامة، جدة، ط2، 1992، ص135.

([3]) المصدر نفسه، ص195.

([4]) غازي القصيبي: ديوان واللون عن الأوراد، دار الساقي، بيروت، ط1، 2011، ص253.

([5]) غازي القصيبي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص231.

وتتحقق المفارقة في عنوان الشاعر بلند الحيدري: "**الشاعر.. أيها المنبع الظمآن**"[1] بسبب وجود اللاتلاؤم واللانسجام بين الصفة والموصوف، ولنا حق أن نتساءل ما الدافع وراء هذا الاستخدام للاستعارة المكنية؟ أهذا من قبيل المغالطة أم تكمن وراءه أسباب؟ إذا كان الشاعر هو المنبع فما جدوى وصفه بالظمأ؟. يقول الشاعر:

بعظيم شعرك يعظم الإنسان وعلى يديك لكم تطاول شأن
وبمثل ما أعطت يداك وأجزلت شيدت دنى وتفتحت أكوان
حرموك ما أملت..يالك واهبا دمه وفيك المنبع الظمآن
أوقفت عمرك موردا لعطاشهم وإذا عطشت فوردك الحرمان [2]

يأتي الشاعر بمفارقة أخرى في نهاية القصيدة ليعضد مفارقة العنوان وذلك في البيت الأخير:

أوقفت عمرك موردا لعطاشهم وإذا عطشت فوردك الحرمان

لا شك أن الجملة العنوانية صادمة وقادرة على كسر أفق توقع القارىء عبر التناقض بين عطاء الشاعر وبخل المقابل، فبدل أن يرد الإحسان بالإحسان يرد بالإساءة. وبذلك تتعزز مفارقة الاستعارة التنافرية بين الصفة والموصوف في العنوان.

وفي:"**في زمن البراءة المتهمة**"[3] يستوقفنا الشاعر في هذه القصيدة على التضاد بين الوصف المقدم في تشكيل العنوان، حيث أن وصف البراءة بالاتهام عن طريق الصفة المتنافرة للموصوف في الجملة العنوانية يثير انتباه المتلقي، و"يصبح العنوان أكثر إثارة وجذبا ومدعاة للاستشراف والتأمل كلما كان أقدر على إثارة الأسئلة"[4]، فالعلاقة القائمة بين البراءة والتهمة علاقة استعارية جديدة غير معهودة، فالشاعر يزاوج بين عنصرين ليس بينهما علاقة في عالم الواقع، وتمكن بذلك أن يشكل عنوانا تعمل فيه الصفة بشكل مضاد مع الموصوف.

ويتبدى لنا عنوان: "**فصل المبتدأ المؤخر**"[5] **لعفيفي مطر** وكأنه فصل في كتاب من كتب النحو العربي. فالشاعر يتكيء بدءا على موروث عربي في باب النحو، وهنا سيبدو لنا العنوان نثريا جدا، قد يصادفنا في كتب النحو فلا يثير لدينا أي تساؤل، بيد أن مجرد نقله من كتب النحو ووضعه عنوانا لقصيدة يكسبه اختراقا أو وثبة أو انزياحا باتجاه الشعر، ومن ثم باتجاه الشعرية، حيث أصبح العنوان هنا نصا موازيا، ذو وظيفة رمزية ودلالية غير إبلاغية. بل أصبح شيفرة دالة، يحمل بعدا تناصيا.

([1]) بلند الحيدري: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ، لبنان، ط1، 1974، ص24.

([2]) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، ص153.

([4]) محمد عفيفي مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ص103.

([5]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولو حاولنا تفكيك العنوان فإننا نقع على ثلاث كلمات هي:(فصل، المبتدأ، المؤخر).

وبمحاكمة هذا العنوان نحويا، نجد أولا أن (فصل) وقعت خبرا لمبتدأ محذوف تقديره:(هذا فصل المبتدأ المؤخر)، وإذن فالجملة يغيب عنها المبتدأ أولا. ثم نأتي إلى كلمة (فصل)، فهل أراد بها معنى (الفصل الأول) من فصول أخرى غيبها، وأن هذا الفصل ليس الأخير أيضا.

ونأتي إلى إشكالية أكبر تتمثل في (المبتدأ). فالمبتدأ حقه الصدارة والتقدم في الجملة العربية، فلماذا يؤخر؟ ألم يكتسب اسمه أصلا من دلالته المنطقية لأنه ابتديء به الكلام، وهو أصلا فاعل في المعنى؟ وإذا كان مبتدأ بالفعل، فلماذا يؤخر؟ هل يريد الشاعر أن يعبر عن بنية فكرية متلبسة ببنية ذهنية؟ بمعنى هل أراد أن يعري هذه البنية الذهنية، التي يمتلكها أهل العربية، في تقديمهم ما حقه التأخير، وتأخيرهم ما حقه التقديم، ويشير إلى أنها بنية مندغمة حتى في أبسط معارفهم، وهي من ثم منسجمة مع سلوكهم الاجتماعي والسياسي ونظمهم الفكرية؟

يكسر عنوان"**حليب أسود**"[1] للمتوكل طه أفق توقع المتلقي، حيث أنه يشكل استعارة تنافرية، فالحليب لونا أبيض، ورمزا يشير إلى الصفاء والنقاء، ووصف الحليب بأنه أسود كسرلهذا النقاء على مستوى اللون، وتلويث له على المستوى الذهني، تماما كما وضع السم في الدسم. فثمة في العنوان إذن مصادرة على مستوى اللون وأخرى على المستوى الذهني.

وإذا كان الحليب مصدرا من مصادر الحياة أو رمزا لها، فإن السواد يشكل علامة على الموت في ثقافتنا على الأقل، فكيف يمكن الجمع بين هذين المتناقضين؟ والجواب ببساطة هو أن العنوان يشكل طاقة دلالية هائلة بل هو جزء من لعبة الدلائل.

إن علينا أن نقرأ الأبيض والأسود هنا في بعدهما الرمزي والإيحائي وهو يحاول أن يتمنع عن قول حقيقته واضحة، وجماله كامن في هذا التمنع، وفيما يثيره من مفارقات على مستوى اللون والموقف. فهل الأسود يلوث الأبيض أم أنه جزء من طبيعة الألوان، إذ يقفان جنبا إلى جنب؟ أم يؤدي امتزاجهما إلى لون جديد هو اللون الرمادي؟ ويظل العنوان يشي ويوحي أكثر مما يخبر ويعطي معنى محددا، متجاوزا أفق انتظار القاريء وتوقعه، وساعيا إلى تصويرالمستحيل. بل مؤكدا أن الرغبة في المستحيل أمر معقول إن في الفن أو في الحياة أو في كليهما.

إن المراوغة والخداع هما سمتان من سمات الإبداع الشعري ومن ثم الشعرية، لأن الشعر يقوم على الانزياح والمفارقة، أو التوسع أو الاتساع أو العدول حسب النقد العربي القديم. فالشعر ليس من مهماته الإبلاغ أو التوصيل لرسالة أو لمعان محددة، بل على العكس من ذلك، عمل الشعر أن يشوش هذه الرسالة. وإذا كانت لغة النثر غير الأدبي ملتصقة بالواقع أو بإيصال المعنى أو الموضوع، فإن لغة الشعر تأتي لإبطال المعنى الأصلي أو تشويهه، بمعنى تقديمه برؤية مختلفة.

([1]) المتوكل طه: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص412.

ولعل قراءة العناوين السابقة تؤكد ما ذهبنا إليه من توفرها على كم هائل من الشعرية المراوغة، فهذه العناوين تحمل من (الفتنة) و(سحر العنوان) ما يؤهلها للرقي في معارج الشعرية المراوغة، التي يحتاج معها المتلقي إلى صبر وأناة حتى يكشف عن تمنعها، لأنها تشكل انزياحا وعدولا عن الطرائق الكلاسيكية في صياغة العنوان، بل تكاد العنونة تشكل جزءا مهما يميز شعراء الحداثة.

ولما كان جل الشعر لا يسلم نفسه بسهولة للقاريء، فإن على القاريء أن يتسلح بالكفاءة الأدبية والقرائية، ويبحث عن دلائل غير ممكنة الحصر في العنوان، بسبب كثافته وافتقاره إلى السياق، وامتلاكه فضاء أكثر اتساعا من فضاءات العمل وأشد منه ازدحاما.

المبحث الثاني: أنماط المفارقة اللغوية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة

إن اشتمال النصوص على أبنية متناقضة واشتغالها على المراوغة والخدع اللفظية يعد منطلقا هاما للمفارقة كمهاد بغية الوصول إلى المعنى أو المعاني الخفية التي تعارض وتتضاد مع المعنى أو المعاني الظاهرة، إذ التخالف بين البنى السطحية والبنى العميقة يمثل حاضنة مهمة تتكيء عليها دراسة المفارقة للعبور إلى المعنى الحقيقي المراد إيصاله من طرف المبدع أو المرسل.

أولا: المفارقة اللفظية

وهي المفارقة التي تكون فيها الدلالة المقصودة مناقضة ومباينة لدلالة المعنى، مدلولان متنافران، الأول هو المعنى الحرفي والمعجمي الظاهر، والثاني المعنى السياقي الباطن

وتكشف المفارقة اللفظية عن قوة العلاقة بين المفارقة والمجاز. ويلاحظ أن ما يؤكده المتكلم في ظاهر القضية التي تعرضها المفارقة اللفظية يختلف عن المعنى الضمني الذي يرمي إليه المتكلم [1].

والمفارقة اللفظية في أبسط تعريف لها شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما. في حين يقصد به معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر [2]. ومن ناحية أخرى نجد أن المفارقة اللفظية أعقد كثيرا من هذا التعريف، حيث أنها تتحقق في مجموعة من المستويات أو يجتمع فيها أكثر من عنصر. فهي كما يراها محمد العبد:" تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى، وهو مقصد القائل. وهذا العنصر قد يتراوح درجات في عنفه وقوته بين العدوان والتذليل واللين، وتشتمل كذلك على عنصر لغوي أو بلاغي، وهو عملية عكس الدلالة ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة" [3]

ولعل المفارقة اللفظية من أوضح أشكال المفارقة وأبرزها في الأدب شعره ونثره، إذ اشتغلت عليها جل الفنون الأدبية، ولذلك ليس من الغريب أن تبدو" كالقاسم المشترك بين جميع من كتبوا عن المفارقة وأشكالها، فهي الشكل الأبرز والأشهر من أشكال المفارقة، كما أنها احتلت مساحة لا بأس بها في دراسات المفارقة وأبحاثها"[4]. يرى، ميويك، أن المفارقة اللفظية في جوهرها" انقلاب في الدلالة"[5]، إنها إذا التناقض بين المعاني

---

(1) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص154.

(2) المرجع نقسه، الصفحة نفسها.

(3) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص64.

(4) دي سي مويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص147.

(5) المرجع نفسه، ص64.

الحرفية للكلمات وبين ما يقصده منتجها. فتكون المفارقة اللفظية: حين يؤدي الدال مدلولين نقيضين: أحدهما ظاهر قريب، نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيا، والآخر سياقي، خفي، يجتهد القارئ في البحث عنه واكتشافه [1].

ولإدراك المفارقة اللفظية، ينبغي النفاذ من الحدث اللغوي أو اللفظي إلى حدث المغزى، أو من القول إلى مقصد القائل"[2].

تسهم المفارقة اللفظية في تقوية النص ومنحه مزيدا من الترابط والعمق حين تعمل على دفع القارئ، أو المتلقي للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص، الذي يكون–في أغلب الأحيان – المعنى النقيض.

وإذا نظرنا إلى المفارقة اللفظية–على أنها جملة بلاغية تعبر فيها النصوص عن معنى آخر مستقر في ذهن المتلقي–نجدها تتطلب إعادة إنتاج الدلالات للوصول إلى المعنى الحقيقي كما يراه صانع المفارقة. فعدم وعي المتلقي بوجود بنية مفارقة سيسقطه هو نفسه ضحية من ضحايا المفارقة [3]

1–إنجاز المفارقة اللفظية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة:

في التجربة الشعرية المعاصرة تصل درجة التَفَجُّع على الواقع حدًا يجعل الحياة والموت، طرفي النقيض، يتصارعان فيغوص الشاعر في اللّعب بالمتناقضات: فتنشأ المفارقة.وفيما يلي بعض النماذج العنوانية التي نرى أنها تنهض بإنجاز المفارقة اللفظية:

– **"جندي يحلم بالزنابق البيضاء" [4] للشاعر محمود درويش:**

ثمّة إشارة مُفَارِقة في العنوان تتمثل في كلمتي " الزنابق البيضاء " التي يحلم بها الجندي، وهذا الوصف يوحي للقارئ بأَنَّ ثمّة بنية مُفَارِقَة، على القارئ، أَنْ يُفَتِّشَ عنها للتخلص من **الفجوة الفنية،** إذْ كيف يحلم الجندي المحتل بالزنابق البيضاء؛ رمز السلام، فهو يقول شيئا ويفعل شيئا مناقضا، لأن السَّلام بالنسبة إليه يعني إفناء الآخر، وهو معنى مُفَارِق للمعنى العام للسلام وهو ما يعمق المفارقة كون هذا العنوان نافذةً نُطِلُّ بها على نص مليء بالمفارقات اللفظية. فمفهوم الوطن عند هذا الجندي:

أَنْ أَحْتَسِي قَهْوَةَ أُمِّي

(1) المرجع السابق،ص64.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص22.

(4) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص236.

أَنْ أَعُوَد فِي المَسَاءْ.. [1]

مَفْهُومٌ مُشَوَّهُ، لأنَّه لا يعرف الأرض، ولا يحسّ بأنها جلده ونبضه، فكل ما يربطه بالأرض مقالة نارية، محاضرة.

وهذا الجندي المحتل يذهب إلى المعركة ويقتل دون سبب، أناسا لم يحسنوا القتال، إنه يقتل من أجل القتل ولا يحزن:

الحُزْنُ طَيْرٌ أَبْيضٌ

لاَ يَقْرَب المَيْدَانَ وَالجُنُودُ

يَرْتَكِبُونَ الإِثْمَ حِينَ يَحْزَنُونَ [2]

فهو يقتل الإنسان، وهو على هذه الصورة من القسوة يَحْلُمُ بالسلام ؟!

وبناء القصيدة على مفارقة العنوان هو الذي مَكَّنَ الشاعر من إنهائها بهذه الطريقة، إذْ أَنَّ الشاعر والجندي تشابكت أدوارهما. فكُلٌ منهما ضَحِيَّة؛ الشاعر ضحية الاعتداء، والجندي ضحية الدِّعاية المُضَلِّلة.

ويحمل عنوان: **"أنا إرهابي"لأحمد مطر** [3] بذورالسخط والتمرد، يتناقض مع ذاته بما يسوده من تبعثر لفظي ودلالي، إذ اتحد في وعيه الضمير والذات بشكل يثير انفعال القاريء وفضوله حين يفاجأ في أول لقاء به بالنص بهذا الانزياح الأسلوبي والخروج عن النمط التعبيري المتعارف عليه مما يضعف من دور الوظيفة المرجعية، ويجعل المعنى مشوشا، مبهما. وزاده غموضا توالي الإقرار في صيغة العنوان "أنا" وكأن أحمد مطر يصر على قطع جسور التواصل بين نصه وقارئه، فالضمير(أنا) وكلمة(إرهابي) هي شفرة خاصة تحمل "القدرة على البث المتواصل للمعاني والمشاعر بظلالها وإيحاءاتها"[4]

أنا ⟵ إقرار ⟵ الضمير(أنا) يجسد الانتماء والهوية(عربي)

إرهابي ⟵ زارع ⟵ الرعب / لا يخاف ⟵ منبوذ(عربي)

أنا عربي= إرهابي عربي أنا= أنا المتمرد= السخرية والاستهزاء من الغريب المتغطرس.

---

(1) المصدر السابق، ص236.

(2) المصدرنفسه، الصفحة نفسها.

(3) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص356.

(4) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص198.

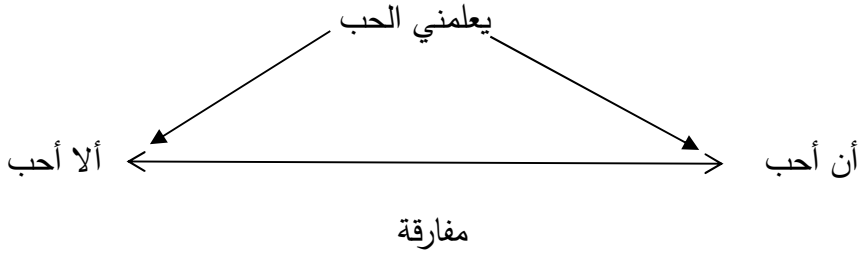
تسهم المفارقة اللفظية في تقوية النّص ومَنْحِهِ مزيدًا من التّرابط والعمق حين تعمل على دفع القارئ للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص، وتتطلب هذه الحيلة البلاغية التي تعبر عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقِر في الذهن، قارئا نشيطا يقوم بإعادة إنتاج الدلالات للوصول إلى وعي بوجود بنية مُفَارِقَة، وإلاّ كان ضَحِيَّةً من ضحايا المفارقة.

وسنلاحظ ذلك جليا من خلال عناوين الشعر العربي المعاصر، إذ تعج القصائد العربية المعاصرة بالعناوين التي تقوم على المفارقة اللفظية. فهي أكثر أنماط المفارقة شيوعا في عناوين القصائد؛ لسهولة صياغتها، وإيجازها المناسب لتركيب العنوان القصير، والمقصود بها: صياغة العبارة بأسلوب يولد تعارضا متعمدا بين الدلالة الظاهرة للكلام، والدلالة الضمنية المرادة منه، ومن أبرز الوسائل لتحقيق ذلك في العنوان: الجمع بين أمور متناقضة، أو متباعدة جدا لا تجتمع في العادة [1].

ومن شواهد المفارقة اللفظية عنوان: "**يعلمني الحب ألا أحب**"[2] عند محمود درويش، إذ ينتقل اللفظ في المفارقة اللفظية من حقله الدلالي المعروف، إلى حقل دلالي أخر، بحيث يقيم مع لفظ آخر داخل الاستعمال اللغوي في العنوان، علاقة دلالية جديدة من نوع التضاد أو التخالف لغاية انتقادية.

فالمعروف أن الحب عاطفة إيجابية تحيلنا إلى عوالم الود والرحمة والتآلف وهي عكس الكره ولكنها في الاستخدام المفارقي الخاص وضعت مع ألفاظ تتضاد أو تتناقض معها في الدلالة؛ فميلاد عاطفة الكره من رحم الحب يفجر مفارقة لفظية، إذ لا يمكن للحب أن يعلم الكره، وهذا ما تبينه الترسيمة التالية:

المخطط رقم:(8)



مفارقة

والحال نفسه في قصيدة" **الضحك في دقيقة الحداد**" [3] لأمل دنقل، إذ أن اقتران الضحك بالحزن يفجر مفارقة لفظية، فكيف يجتمع الضحك مع الحداد في دقيقة واحدة؟

(1) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص –البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص71.

(2) محمود د درويش: الأعمال الكاملة، ج2، ص321.

(3) بلند الحيدري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص253.

ينبني هذا العنوان على مفارقة لفظية، حين يكون الضحك لا يدل على معناه الحقيقي بل يحيل إلى المعنى النقيض تماما.

تتبني عناوين المفارقة اللفظية على فكرة الإيهام اللفظي الذي لا يلبث أن يتكشف خداعه ومراوغته لحظة التلقي، ففي عنوان" **أقزام طوال**" [1] لأحمد مطر يضعنا الشاعر أمام مفارقة لفظية حيث يوهمنا بوجود شيء لا وجود له أصلا، وهو الأقزام الطوال، ليكون هذا التصوير المفارقي بديعا في مراوغته اللفظية حين يجمع بين الطول والقصر في صورة واحدة.

وتمثل هذه البنية العنوانية نوعا من المفارقة، وهي مفارقة التنافر البسيط المتأتية من خلال ألفاظ النص، والمنطلقة من إدراك التنافر البسيط بين موقفين أو ظاهرتين.

والحقيقة أن قيد اللغة الذي يحد من تعبير الإنسان، يزداد قوة في حالات المفارقة من خلال اللغة، وهذا ما تمارسه بعض العناوين المعاصرة حين تقوم على مفارقة لفظية قوامها المراوغة بالألفاظ كما في عنوان" **قطرات من ظمأ**" [2] لغازي القصيبي، فالقطرات تعني أن هناك سائلا، بينما الظمأ يعني الجفاف، وكذلك العنوان" **عقد من الحجارة**"[3] وهو عنوان أتى على نمط العنوان السابق، مكون من مبتدأ نكرة، وخبر شبه جملة. والمفارقة فيه بين:" عقد" و"الحجارة"، إذ ركبت ألفاظ العنوان الخبري الوصفي من اسم نكرة (عقد)، وشبه جملة: (من الحجارة)، فهذا التناقض بين الصفة والموصوف وغرابته يحدث هزة لدى المتلقي ويمنح دلالة بأن ثمة مسلمات خاصة ظهرت لدى الشاعر، تمخضت عن مشاعر تكونت لديه حيال تلك الأشياء أو الأحداث التي ترصدها التجربة، إذ جعل العقد يتكون من، الحجارة، في تجانس عجيب، مما يولد الدهشة ويثير الانتباه ويحفز المتلقي على قراءة المسكوت عنه بين أبيات القصيدة، فتتكشف لديه معاني ودلالات ما كان لها أن تظهر لولا هذه اللغة المفارقة.

وعنوان" **الفجر الحمر**"[4] عنوان مفارقي يعتمد على لغة توافق الأضداد، إذ يشتغل على امتزاج نسيج العلاقات الدلالية المتنافرة لتصبح متوافقة في انسجام تام بين الصفة" الأحمر" والموصوف" الفجر" تستفز القارئ وتوقعه في دائرة البحث عن مسوغ هذا التوافق بين الضدين. وكذلك قصيدة" **السيمفونية الصامتة** [5] عنوان قائم على

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص465.

(2) غازي القصيبي: المجموعة الشعرية الكاملة له، ص151.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص213.

(5) المصدر نفسه، ص196.

أسلوب تنافري لا معقول بين الصفة والموصوف لتتحقق الجدلية والبحث عن خفايا المعاني المختبئة خلف التنافر.

تتفق الدراسات النقدية على أن المفارقة اللفظية نمط للخطاب أو طريقة من طرق التعبير يكون المعنى المقصود فيها ضمنيا، كما أنه–غالبا–مخالف أو مناقض للمعنى الظاهري، وبذلك يكون في المفارقة لفظ يحمل مدلولين: أحدهما ظاهري، والآخر سياقي خفي" ولعل هذا ما جعل البلاغيين يدرسونها بوصفها ضربا من المجاز أو الاستعارة"[1].

لقد ميز، ميويك، بين نوعين من الأساليب التي تتحقق بها المفارقة اللفظية، سمى الأول منها" **الإبراز**" أما الثاني فقد أطلق عليه" **أسلوب النقش الغائر**" أو الإغراق، وفي كلا الأسلوبين تظهر المفارقة بوصفها دعما بلاغيا. ويحقق العنوان مغزاه بوصف الحالة التي يرجوها من المتلقي، بطريقة مراوغة تقوم أساسا على التلميح لا التصريح.

وتتبني عناوين المفارقة اللفظية على فكرة الإيهام اللفظي الذي لا يلبث أن ينكشف خداعه ومراوغته لحظة التلقي.

وإلى جانب الإيهام يمارس العنوان الشعري المعاصر أسلوب "**النقش الغائر**" حينما ينسب صفة ما إلى موصوف لا يمكنه أن يتحلى بها، كأن ينسب صفة، الطول، إلى الأقزام كما في عنوان قصيدة "**أقزام طوال**"لأحمد مطر [2].

وفي قصيدة"**هوامش على دفتر النكسة**"لنزار قباني[3] تحقق عتبة العنوان مفاجأتها النصية، وحركتها السيميائية الفاعلة منذ النظرة الأولى إلى النص العنواني ؛ إذ يتبادر إلى ذهن القارىء عندما يلتقط بحدقة عينيه لفظة(هوامش)، بأنه سيلتقط اللفظة الملائمة الدالة على هذه الهوامش، وهي لفظة(دفتر)، لكنه سرعان ما يتفاجأ، ويصدم بلفظة المضاف إليه، وهو((النكسة)، ويكون في توقعه أن الدال الملائم للفظة الأولى(الذاكرة)، أي أن القارىء يتوقع أن يكون العنوان ملائما أمام خارطته الذهنية بتوقيعته البصرية التالية: (هوامش على دفتر الذاكرة)، وليس بمدونته التالية(هوامش على دفتر النكسة)، ودليلنا أن القارىء توقع الترسيمة العنوانية الأولى.

إن الشاعر العربي المعاصر يملك خصوصيته الإبداعية وعلامته الفارقة ليس فقط في حيز الإبداع، وإنما في حيز المعاناة والمكابدة من إحساس بالاستلاب والظلم الإنساني، فغنى تجربته بالمغامرات والذكريات، والفواجع

(1) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، ص39.

(2) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص356.

(3) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص213.

المؤلمة، تجعله متجدر المعاناة، غني التجربة، وطبيعي لمن يملك تجربة غنية كما عند الشاعر نزار قباني أن يكون له هوامش لا تنمحي من ذاكرته الإبداعية وخارطته الوجودية، وهذا ما جعل العنوان مستقطبا لعدسة القاريء، مخيبا لأفق توقعه.

2- تصعيد المفارقة اللفظية:

ثمة تقنيات وأساليب كثيرة يتبعها الشاعر في عنوان القصيدة العربية المعاصرة لتصعيد المفارقة اللفظية، وزيادة تأثيرها في المتلقي. ومن هذه الأساليب والتقنيات:

-**التناقض PARADOXE** : هو حيلة فنية يلجأ إليها الشاعر للتعبير المتطرف عن حقيقة ما، يريد أن يجليها للعيان.وذلك عن طريق المزج بين المتناقضين في"كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدا منه بعض سماته، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة والمبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة، وتتفاعل"+في سياق واحد محدثة كسرا للتوقع، على نحو ما نتفاجأ به في عنوان: **(تعالي البارحة) لنزار قباني**[1]، أين يبدو التنافر الدلالي بين مفردات العنوان واضحا، إذ يتألف العنوان من جزئين يحملان نوعا من التناقض، ففعل الأمر(تعالي)هو ما دل على وقوع حدث في الحاضر أو المستقبل، أما لفظة (البارحة) فتدل على ما مضي من الزمان . فاجتماع زمنين متناقضين، المستقبل والماضي، في سياق واحد هو ما يولد الدهشة لدى المتلقي ويصنع المفارقة.

إن الانتقال المفاجئ من النقيض إلى النقيض في العنوان يولد مفارقة تصدم القارئ، وتكسر توقعاته على مستوى التلقي وهذا ما نلمسه في عنوان:**"حبيب غدر"**[2] لفاروق جويدة حيث مزج الشاعر بين صفة الغدر وشخص الحبيب الذي هو من أقرب الناس إليه، عندما أضحى مثل المؤمن المرتد، بل مثل النبي الذي يكفر بما جاء به.

أن اعتماد طريقة الإقصاء هي من أكثر الآليات التي يعتمدها الشاعر المعاصر في إرساء مفارقاته، حيث يذكر الشيء ثم يقصي عنه أهم صفاته.ولعل إقصاء صفة الإنسانية عن الإنسان هي ما نقرأه في عنوان"**إنسان بلا إنسان**"[3] لفاروق جويدة ، إذ تبدو"إنسان" الأولى غير "إنسان" الثانية، ما يجعل التركيب تركيبا جديدا يستمد خصوصيته من المجموع وليس من كل مفردة على حدة، وهنا تكمن روعة المفارقة، حيث" يتحقق نجاح الشاعر

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص236.

(2) فاروق جويدة:الأعمال الشعرية الكاملة، ص126.

(3) المصدر نفسه، ص221.

إذا استطاع أن يستخرج من المتناقضين مركبا ثالثا له مبررات وجوده الذاتي ولا ينتمي إلى أي من المتناقضين مستقلا"[1].

ففي هذا النمط من المفارقات" يلجأ الكاتب إلى خلق وهم جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تعبير وانقلاب في النبرة والأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة أو من خلال فكرة عاطفية متناقضة"[2].

وبرغم استعمال الألفاظ غير المنزاحة إلاَّ أنَّها بَنَتْ واقعا شعريا مُتَدَفِّقًا يستفز القارئ، ويُحْدِثُ فيه الدَّهشة التي تؤدي إلى صنع المفارقة.

يلاحظ من المفارقة اللفظية في عناوين القصيدة العربية المعاصرة ، اتخاذها صيغا لغوية تترك المتلقي في حيرة واندهاش"مشحونة بالتوتر لكي تقدم له تجربة مكثفة"[3] نجد ذلك واضحا في عنوان"**رباعيات الماضي الآتي**"[4] حيث يتجلى التناقض الزماني بين(الماضي) و(الآتي) الذي يحيل على (المستقبل).فالعنوان بهذه البنية يمارس مفارقة لفظية واضحة ، ويمكن أن يقال هذا على مراوغات كثيرة تمارسها عناوين القصيدة المعاصرة على المستوى المعجمي من مثل عنوان"**سأغنيك يا وطني قي عرسك الأليم**"[5]، "**بابا نويل ..وشهوة المشي في جنازة الأفراح**"[6]نقف على مفارقة لفظية يصنعها تجاور هذه الألفاظ المتناقضة(عرسك/ الأليم) و(جنازة/ الأفراح).

ثانيا: المفارقة الرومنسية

تنطلق الرومنسية من الإيمان الراسخ بأن المفارقة تعبر عن معنيين نقيضين في الوقت نفسه، وأن الأدب– عبر هذه المفارقة–قادر على فضح المتناقضات في هذا العالم غير المفهوم، الذي يبني أساسه من التناقضات والزيف والخداع، ويبرز دور هذه المفارقة في كشف التناقض القابع في الحقيقة الواحدة، فهذه المفارقة تؤمن أنها قادرة على إعادة تمثيل الواقع تمثيلا غنيا مليئا بالمتناقضات والأوهام.

تقوم المفارقة الرومنسية على خلق وهم ما، هذا الوهم تتصاعد درجة نقائه واقترابه من التحقق، ويزداد التيقن من أنه حقيقي، وحينما يقترب هذا الوهم من أن يصبح واقعا يقوم المبدع بنسفه، ولا شك في أن المفارقة الرومنسية تتناول الموجود والمعطيات في الكون تناولا فنيا يميل إلى البناء الجمالي، مقدمة هذا المعطى باعتباره

([1]) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص159.

([2]) المرجع نفسه، ص162.

(3) نجاة علي: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2009، ص106.

(4) حمري بحري: ديوان ماذنب المسمار يا خشبة؟، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 82.

(5) زينب الأعوج: ديوان يا أنت من منا يكره الشمس؟،ص 63.

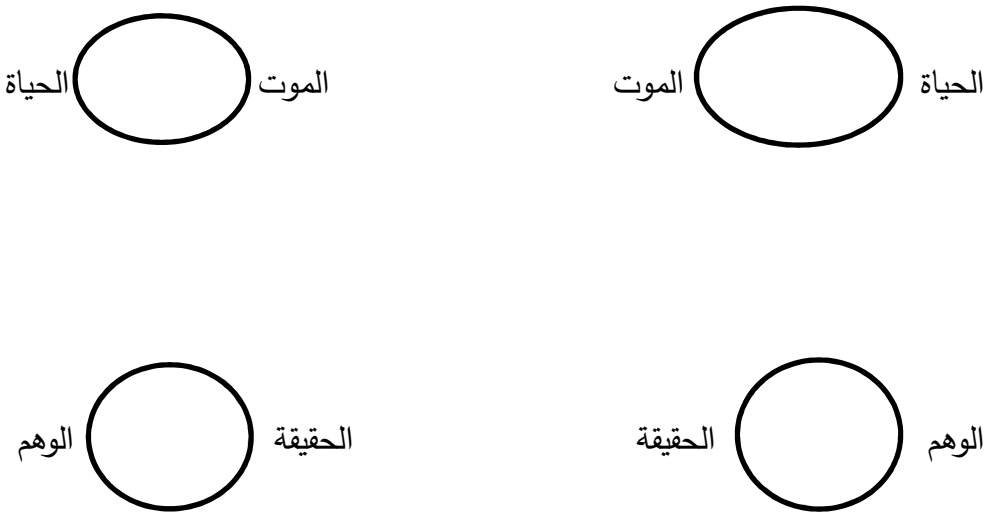
(6) زينب الأعوج: أرفض أن يدجن الأطفال، ص 59.

وهما للتحقق والصيرورة، ثم تحطمه على نحو مفاجيء، فهي تتناول الذات والعاطفة والصفات والمباديء والمعتقدات، أي أنها بكل بساطة تستحضر الكون عبر أمثلة محددة، وتأخذ ترسم مشروعا مصغرا لفكرة التناقض والزيف المغروسة فيه.

ويبدو أن إحساس المبدع بالعجز عن فهم هذا العالم المليء بالتناقضات كان الباعث الأكبر لهذه المفارقة، فالمبدع المؤمن بامتلاكه رؤيا زرقاء قادرة على رؤية ما لا يرى يصدم بالواقع نفسه، فيستحيل الأمر انكسارا على مستوى الذات المبدعة، فيكتشف أن حواسه محدودة في مقابل ماهو ممتد في المطلق والمتناهي، ومداركه تقف قاصرة ، فلا تعود الرؤيا زرقاء، إنما تصبح رؤيا خادعة سوداء، هذا الإحساس بالعجز يقابله إسقاط على المستوى الأفقي فتصبح الذات المبدعة مليئة بالتناقضات، فثمة إحساس بالقدرة، يقابله إحساس بالعجز، وثمة معرفة وجهل، ويأتي العمل الفني ليخلق التوازن بين الطات ومافيها من مشاعر وعواطف ومدارك من جهة والعالم ومافيه من مطلق ومتناقضات من جهة أخرى، هذا التوازن نفسه قائم على الثنائية والتناقض، فثمة جدلية تتواصل في النص حول الحقيقة والوهم، فتختلط الأوراق على طرفي الثنائية، وتصبح الحقيقة نفسها هوية للتناقض.

واللافت أن المفارقة الرومنسية تؤمن إيمانا عميقا بالثنائية في الحقيقة الواحدة؛ فالحياة لها وجه آخر: الموت، والموت له وجه آخر: الحياة، كذلك الوهم له وجه آخر: الحقيقة، والفناء له وجه آخر: الانبعاث. وهذا يعني أن الحياة والنص الأدبي يشهدان دورانا في الثنائيات:

الشكل رقم:(9)



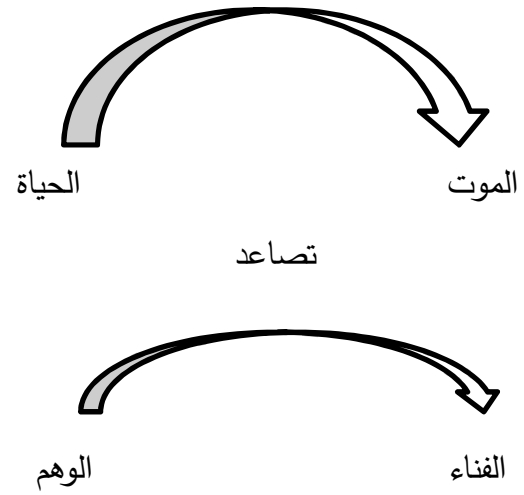
وتؤكد المفارقة الرومنسية أن المبدع والذات والمتلقي يشتركون معا في صنع هذا الوهم وصياغته، أما المبدع فإنه الأكثر تبصرا بالمنحى الذي يسير فيه الوهم، أما الذات فإنها مشتركة في صنع هذا الوهم قاصدة أم غير قاصدة، أما المتلقي فإنه يشترك في بناء هذا الوهم من جهة، وتصديقه شيئا فشيئا إلى أن يصدم بفنائه أخيرا من جهة أخرى.

تتجلى تسمية هذا الضرب بالمفارقة الرومنسية في كون الأدباء الرومنسيين هم الباعثين لها، إذ إن الأدباء الرومنسيين قد كشفوا هذه المفارقة في القرن الثامن عشر بعد أن انتشرت نظرية (كانت) المثالية [1].

فكان الإحساس لدى هؤلاء أن العالم ليس مثاليا، وأنه قابل للتبدل والانقلاب إلى النقيض على نحو غير مفهوم، وعادوا إلى الذات والعواطف فوجدوها تحفل بالقضية نفسها، فآمنوا أن محاولة فهم العالم تتم غبر المفارقة الكامنة فيه، وأن القضية لابد أن تحفل بالنقائض والجدليات.

تسير المفارقة الرومنسية على مبدأ المحاكاة للوجود ودورة الحياة غيه، فإذا كان الكون نفسه يسير من الحياة إلى الموت، ومن الحضور إلى الغياب فإن الأدب عبر النص يخلق المنحى نفسه:

المخطط رقم:(10)



فالعالم في نظر كاتب المفارقة الرومنسية قائم "على الفوضى وعلى عدم قدرة الإنسان فيه على توقع ما سيحدث ، وعلى جدبه اللامتناهي، ومن ثم فإنه – أي الفنان– يرى أن مداركه الحسية المحدودة ،في مقابل كل ما هو مطلق و لا متناه ، هي مدارك قاصرة وخادعة أو كاذبة – إلى درجة ما – وعلى الرغم من

(1) نوري الجراح: ديوان طفولة موت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1995، ص 135.

هذه المعرفة بقصور مداركه ، فإنه يرى نفسه مجبرا على تقييم هذا المطلق بشكل صحيح "[1]،فالعلاقة إذا بين الإنسان والطبيعة على وفق المفهوم الرومنسي تتمثل في موقف العقل الإنساني من (المحدود/والمطلق،أو القيد/ والحرية، أو الضعف /والقوة ،أو العقلانية /والعاطفية)، إلى آخر ذلك من تناقضات العالم.

إذ نستطيع تحديد مجموعة من العناصر الأدبية التي أفرزتها المفارقة الرومنسية " كالتمرد على الواقع، والتحرر من القيم والعزلة بالركون إلى الأماكن المجهولة، وإلى الطبيعة بشكل عام، واتخاذ كل ما هو غير مألوف شعارا للتجاوز والانحراف عن المعيار العام، فضلا عن الاغتراب الناتج عن إحساس مرير لدى الفرد الرومنسي بعدم انتمائه إلى المجتمع"[2].

ويعد عنوان:"**في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود**"[3] لسعدي يوسف مثالا مناسبا للمفارقة الرومنسية التي ترتكز على ثنائية (بناء الوهم/ تحطيم الوهم)، إذ يتعاور مشهد العنوان مع مشاهد القصيدة على بناء الوهم وتحطيمه حتى تتراءى لنا هذه العملية مزدوجة فيما يشبه السقوط والنهوض لرؤية مشروخة تتقاسمها التناقضات والأوهام.

يمنح الشاعر عنوانه " **في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود**" أهمية مضاعفة، حين يجعله جزءًا أساسيا. ومشهدا متمماً للرؤية الفنية، لا طارئا يطرأ على البنية بعد اكتمالها، ولا علامة أو ومضة لإضاءة النص، ولا مجرد شكل تزييني للنص، فهو لم يتخيره رشيقاً ووسيماً، أو قصيراً أو حكيماً، ولم يتعمد أن يكون متضمنا للخلاصة. أو يمثل مفتاحا من مفاتيح النص. بل لجأ إلى بنائه كما يبني نصه، ولذلك يستحيل استبداله أو حذفه أو تعديله.

وهذا العنوان ينبني على مفارقة حين يبشر بميلاد لحظة الوهم، إذ يقوم بقلب مفاهيم القارئ وبديهياته، إن مرحلة الشيخوخة تجسد لحظة الانكسار الناتجة جراء سطوة الزمن الآتية على الإنسان، فلا يحرك إزاءها ساكناً، والشاعر لا يطيب له ذلك الاستسلام السلبي، من هنا تتجذر في ذاته اللحظة الأولى لميلاد الوهم ليبدو الشعر الأبيض أسود في مرحلة الشيخوخة.

ولأن هذه الرؤية غير يقينية، بل يعتورها الشك وهيمنة الذات، فمن الطبيعي أن نعثر في البناء على ما يجسد ذلك من خلال حرف التشكيك "**قد**" والفعل المضارع "**يبدو**"، إذ ليس كل ما يبدو للحواس القاصرة حقيقياً. وهذه البنية المتشككة كافية لإثارة شكوك القارئ وأسئلته حول مدى استطاعة هذا الوهم الصمود والديمومة، لتبدو الإجابة ماثلة بوضوح في الحركة الأولى.

---

(1) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص169.

(2) المرجع نفسه، ص170.

([3]) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص65.

الحركة الأولى: انهيار الوهم:

ما دام بناء الوهم لم يحظ بأسس واقعية، إذ جسّر هوة سحيقة بين نقيضين(الأبيض والأسود)، فمن الطبيعي ألا يعمر طويلاً، ولا سيما أنه حمل عوامل انهياره في ذاته من خلال التشكيك (قد)، والتخيل (يبدو) ، وهو ما على القارئ أن يتوقعه قبيل أن يفاجأ بانهيار ما توقع له البقاء ، ليضيف لرصيد الشاعر ضحية أخرى من حيث لا يحتسب :

"شيخ في الخمسين
يقبع في غرفته، يحترف الكذبة والتّدخين
من برجع للادرد أسنان صباه
من يرجع للرأس الأشيب شعر فتاه؟
من يملأ هذا الرأس الفارغ "[1]

يفتتح النص بجملة اسمية مبتدؤها نكرة موصوفة وخبرها جملة فعلية، أما هذا التركيب الذي يزاوج بين الاسم والفعل في الجملة الاسمية في التراكيب الاستفهامية التي ترد أخبار المبتدأ فيها جملاً فعلية، وبالفعل المضارع بالتحديد، فيترك أثراً ذا دلالة في الرؤية الشعرية.

أما النكرة فمسوغات الابتداء بها –شعرياً– كثيرة أهما الإسقاط النفسي والشعور بالغربة، حتى ليبدو الشاعر كمن يتكلم عن نفسه، شاعرا بوطأة الضياع. حتى لكأن امتداد العمر بالإنسان سبيل لضياعها وتنكيرها وضياع هويّتها.

أما وصف النكرة (في الخمسين) علاوة على كونه يمنح النكرة إجازة للابتداء بها، غير أنه يحمل في طياته دلالة معجبة، إذ سن الخمسين لا يمثل السن المناسبة لوصول الشابّ إلى شيخوخته، وإنما هو الحد الأدنى المقبول لتسميته بالشيخ. وهو ما يثير أكثر من سؤال من اختيار الشاعر لهذا العدد علماً بأنه كان بإمكانه تخيّر العقد السبعين أو التسعين دون أن يختلّ الوزن أو تنحرف القافية.

إنّه إذا ذلك الدّرك النفسي الذي يقبع فيه الشيخ بسنه النفسية التي وصل إليها، لا بسنه الزمنية.

وتتصاعد وتيرة الانهيار حين يتعمق الشعور بالشيخوخة شيئا فشيئا من خلال الأفعال التي تقتل البعد الحيوي أو الحركي وتقترب بالشيخ من سكونيّة الموت (يقبع)، و حتي فعله الحركي يبدو معادلا لتلك السكونية حتي يغدو فعلاً سلبياً غير منتج سوى للكذبة ودخان السجائر، وهو ما يفارق عادة ما استقر في أذهان الناس من اقتران الشيخوخة بالعمل الصالح البعيد كل البعد من تلك الممارسات.

وتنطلق بعد ذلك تلك البنية الاستفهاميّة على هيئة صرخة استغاثة لإنقاذ هذا الشيخ من مأزقه، ويتّحد في هذه البنية صوت الشاعر بصوت النّص ليبدو صوتاً واحداً مستغيثاً، غير أن لا أحد يستطيع أن

([1]) المصدر السابق، ص65.

يبطل تعويذة الزمن الممثلة ببياض الشعر، وفقدان الأسنان، ليبدو النص وهو يئن تحت وطأة لحظة الذروة من انهيار الوهم وسقوطه.

الحركة الثانية: إعادة بناء الوهم:

ما يكاد وعي القارئ، يفيق على سكونية الركام بفزع وخوف، حتى يصطدم بفاتحة الرؤية الاستدراكية (لكن) التي تبشر بانقلاب في لهجة الخطاب، وتحول في الرؤية، و تغيّر في اللهجة صعوداً، و انعطاف في البنية، وهو ما يجعل القارئ أكثر تحرّياً عن طبيعة الخطاب القادم، أشدّ شوقاً لاكتشاف بشارته، وعادة ما يكون الشاعر عند حسن ظن قارئه الذي لا يخيب :

" لكن
في الشيخوخة، قد يبذو الشعر الأبيض أسود
قد تبدو الكذبة، قولة حق
وسحاب التدخين.. سماء تمطر
قد تنبت في لثته الدرداء نيوب الطين"[1]

يستجلي هذا المقطع فضاء العنوان ويعد إشعاله ثانية من خلال" الارتداد الاستدراكي" في محاولة لوقف الانهيار، وإعادة بناء الرؤية على الأسس نفسها ضمن نفس جدلي ينظر إلى البعيد، ويبشر بما كان يبدو كالمستحيل، وهو ما يجعل الرؤية تترنّح بين معول الهدم، وجدليّة البناء لتبدو المفارقة مزدوجة لها ذراع تبني وأخرى تهدم البناء.

وتتم عملية إعادة البناء في هذه الحركة باستعمال التقنيات نفسها التي وظفت في البناء الأول، فثمة فضاء من التشكيك من خلال(قد) التي تتكرر ثلاث مرات، وثمة فعل المخيلة (يبدو) الذي يتكرر مرتين لتظهر تلك الرؤية مختلفة باختلاف الرائي الذي يعاينها وتبدو له، غير أن عين الشاعر أقدر على رصد الحقيقة الجدلية، وهو ما يجيز تحول الكذبة لقوله الحق، إذ " أعذب الشعر أكذبه" وتحوّل دخان السجائر إلى سحاب ممطر حين يطعّم بذرّات النبوءة.

إن هذا الجمع بين الأضداد، وخلق الفجوة بين المتناقضات، ومعاينة النقيض في ذروة حياة نقيضه يعين على خلق الوهم، ذلك الذي كلما أشعل ناراً للشعر أطفأتها الآه.

يبدو الشاعر–والرؤية هذه–كالساحر الماهر، الذي يستطيع بسحره أو بشعره، أن يحوّل دخان السجائر غماماً ماطراً، أو الكذب قولة حق، وقد يسهم في إعادة الشيخ إلى شبابه، إذ تنبت أسنانه، ويتحول لون شعره إلى أسود.

لكنه يملك من الأطر المنطقية ما يجعله يبدي تواضعه إزاء هذه المعجزات، من هنا جاء توظيفه لحرف التشكيك (قد) وفعل التخيل (يبدو) ليشكك في قدراته دون إكراه.

([1]) المصدر السابق، ص65.

والسؤال الذي يظل معلقا هو: هل يمارس الشاعر دور الخالق في إنبات الأسنان أم يتقمص دور طبيب الأسنان غير الماهر في صنع (طقم) أسنان يناسب لثة الشيخ ؟ وكيف لنا أن نتأكد فيما إذا كان لا يستعمل الأصباغ لتغيير لون الشعر إلى الأسود؟ .

ليس من المستبعد أن يخيب ظن القارئ حين يرجح الاحتمال الأسوء، فيري أن ما بناه الشاعر ليس إلا ضربا من السراب، لا المطر الصناعي كما توهم، وما يكاد القارئ يبدي إعجابه بهذا البناء إلا وقد تداعى مرة واحدة، بالسلاح نفسه الذي رفع البناء..(لكن)الاستدراكية.

الحركة الثالثة: السقوط الأخير:

تمثل هذه الحركة قفلة النّص، وتبدأ –كالعادة–بحرف الاستدراك (لكن) الذي يبشر بانقلاب قادم، وحاسم– هذه المرة– باتجاه السقوط الأخير للوهم الذي تحاول الرؤية تكريسه بكل السبل ، ليبدو النص وهو يقارب "رؤيته المرتدة" التي تتعمد إثارة الفوضى النفسية للقارئ حين يقف به النص على جرف هار لا يستقر به. إذ أنه كلما قارب القبض على أطراف الرؤية فرت منه بعيداً، ليظل يعاني انحباس الرؤية وضباب الدلالات.

وتتصاعد وتيرة المفارقة الرومانسية في المرة الثالثة بدخول مشهد الموت، إذ يبدو لا مناص للرؤية من التداعي والانهيار، حين يسقط ذاك الشيخ في غرفته ميتاً، ذاك الموت الذي يجيئ توكيداً لموقع الشيخوخة وامتداداً لها، عندئذ، يبطل سحر الساحر، فلا القول حق، ولا السماء ممطرة، بل تعود الرؤية إلى النقطة صفر، حيث الكذبة والتدخين:

" لكن
في الشيخوخة أيضاً
يسقط شيخ في الخمسين
في غرفته ميتاً
ثوباه: الكذبة والتّدخين [1]

وحين يفتتح النّص بكلمة شيخ، ويختتم بكلمة (التدخين)، فإن لنا أن نتصور إلى أي حد يمكن أن تذهب الرؤية في سوادها ليبدو كل ما يبدو كأنه محاولة لرصد القيم الإيجابية في النص ليس أكثر من وهم سرعان ما ينهار، لتبدو الرؤية وهي آيلة للسقوط ما بين محاولتين: إحداهما لإعادة البناء والأخرى لتحطيمه، لتنتهي على هيئة مفارقة رومانسية.

وتتجلى المفارقة الرومنسية أيضا في عنوان"**وطني ..لا يسمع أحزاني**"[2]، حيث تشير(الياء)في (وطني) إلى القرب والاتصال والانتماء، غير أن هذه الإيحاءات سرعان ما تقصى عندما يعرض هذا الوطن عن

([1]) المصدر السابق، ص65.

(2) فاروق جويدة: ديوان وطني لا يسمع أحزاني، ص113.

سماع أحزانه ومواساته فيها، وكأنه يرفضه ويأبى بقاءه. ففي مثل هذا الشكل من المفارقات " يلجأ الكاتب إلى خلق وهم جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير وانقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة أو من خلال فكرة عاطفية متناقضة"[1].

وتتضح ملامح المفارقة الرومنسية بجلاء في عنوان:"**رأيت الوداع الأخير**"[2] لمحمود درويش، إذ ينشغل الشاعر فيها بخلق عالم من الوهم فيما يشبه النبوءة، حين تبدأ جل الأسطر الشعرية ب(سين) الاستقبال التي تتكرر عشر مرات في عشرة أسطر شعرية، وتوهم هذه الأسطر القارىء بطقوس الموت تحف بالشاعر من كل جهة:

رأيت الوداع الأخير، سأودع قافية من خشب
سأرفع فوق أكف الرجال، سأرفع فوق عيون النساء
سأرزم في علم، ثم يحفظ صوتي في علبة الأشرطة
ستغفو كل خطاياي في ساعة، ثم يشتمني الشعراء
سيذكر أكثر من قارىء أنني كنت أسهر في بيته كل ليلة [3]

غير أن السطر الشعري الأخير يقوم مرة واحدة بهدم ذلك الوهم الذي بناه الشاعر في العنوان وأكده المتن الشعري، مبتدئا بالمفتاح المعتاد(لكن) الذي يشي بالتحول الضدي الذي يمثل بداية الانهيار –انهيار الوهم_ الذي حمله العنوان"الوداع الأخير":

لا أرى القبر بعد...ألا قبر لي بعد هذا التعب؟

وفي عنوان:"**سأمدح هذا الصباح**"[4] يتبع محمود درويش الأسلوب نفسه في خلق المفارقة الرومنسية، إذيبني عالما يوهمنا بأنه قوي متماسك من خلال الصيغة التركيبية للعنوان الملخصة في الفعل المضارع المتصل بـ (سين الاستقبال)، ومن خلال دلالات هذه الصيغة التي تتصل بالفرح والتفاؤل، ومن خلال مفردات السلام الواردة في المتن الشعري:

سأمدح هذا الصباح الجديد، سأنسى الليالي، كل الليالي
وأمشي إلى وردة الجار، أخطف منها طريقتها في الفرح

---

(1) خالد سليمان: المفارقة والأدب بين النظرية والتطبيق، ص71.

([2]) محمود درويش: الأعمال اشعرية الكاملة، ج2، ص350.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) محمود درويش:الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، 469.

سأقطف فاكهة الضوء من شجر واقف للجميع
سأملك وقتا لأسمع لحن الزفاف على ريش هذا الحمام
سلام على كل شيء...شوارع كالناس واقفة بين يومين
لا تملك الأرض غير الطيور التي حلقت فوق سطح الغناء
ولا يملك الطير غير الفضاء المعلق فوق أعالي الشجر
سلام على نوم من لا يملكون من الوقت وقتا لكي يقرأوا
وسلام على المتعبين [1]

لا يلبث هذا العالم الوهمي أن يتهاوى، فإذا به مجرد قول شعري منفصل عن واقع الرؤية الملطخة بالسواد، ويدل على هذا التحول تبدل في النبرة واختلاف في اللهجة وانقلاب في موازين الرؤية:

أفي مثل هذا الصباح القوي تقولين لي: سأعود إلى بيت أمي
أفي مثل هذا الصباح، تعيدين قلبي إلي على طبق من ورق؟ [2]

إن مهمة القفلة هنا ليس إغلاق النص فحسب، وإنما إسقاط ذلك الوهم الذي بناه العنوان في محاولة لخلق المفارقة الرومنسية.

وتتجلى ملامح المفارقة الرومنسية في عنوان قصيدة محمود درويش جراء محاولاته المستمرة للعب على الأضداد، وفي كسر توقع القارىء الذي لا يرى من الأشياء أكثر مما يعرف، وفي قلب علاقات الأشياء والكائنات أو خلخلتها، فعنوان:"**لا جدران للزنزانة**"[3] _على سبيل المثال_ لا يمكن إلا أن يجسد علاقة الإنسان بالمكان غير المرغوب، أو علاقة الصراع مع المكان، ولهذا، يتوقع القارىء أن تفرز مثل هذه العلاقة بنية هجائية توجه سهامها اللغوية إلى الزنزانة، لكن الذي لم يخطر ببال القارىء هو الوجه الآخر المتمثل بقوله:

كعادتها
أنقذتني من الموت زنزانتي
ومن صدإ الفكر، والاحتيال
على فكرة منهكة
وجدت على سقفها وجه حريتي

([1]) المصدر السابق، ص469.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
([3]) المصدر نفسه، ص380.

وبيارة البرتقال

وأسماء من فقدوا أمس أسماءهم

على تربة المعركة [1].

وهذه الجدلية تؤدي بالقاريء إلى تناسي معاناة الشاعر، والانتقال من موقع الشفيق أو المتهكم إلى موقف المعجب أو الحاسد، ليكون الشاعر قد نجح في استدراج قارئه ليكون معه في زنزانته، وفي استدراج عدوه ليعترف بأن سجينه يحلق خارج الزنزانة.

لكن كل ما بناه الشاعر من رؤى وقناعات لا يلبث فجأة أن ينهار ويسقط في لحظة ضعف، تشي بها لهجة مختلفة وصوت منخفض، ليبدو كل ما بناه الشاعر ليس أكثر من وهم محض:

تفر العصافير من قبضتي

ويبتعد النجم عني...والياسمين

وتنقص أعداد من يرقصون

ويذبل صوتك قبل الأوان [2]

ولقد سبقت الإشارة إلى مفتاح مهم حين الحديث عن المفارقة الرومنسية، ذلك أنه كثير الورود في معظم هذه المفارقات. إنه حرف الاستدراك(لكن)، فالمفارقة أساسا تتشكل جراء بناء عالم مثالي، لكنه متخيل أساسه الوهم، ولذلك سرعان ما ينهار، ويبدأ هذا الانهيار عادة بحرف الاستدراك هذا أو ما يشبهه، إذ ينذر بانقلاب في الرؤية، وتحول في اللهجة، كما هو الحال في عنوان:"**هدنة مع المغول في غابة السنديان**"[3] لمحمود درويش.

من البين هنا أن الشاعر يحاول أن يخلق عالما قائما على السلم والحب، ويتضح ذلك من خلال مفردات العنوان (هدنة، السنديان)، ثم يمتد هذا العالم ليشمل نسغ القصيدة:

وأخيرا صعدنا إلى التل، ها نحن نرتفع الآن

فوق جذوع الحكاية، ينبت عشب جديد على دمنا وعلى دمهم

سوف نحشو بنادقنا بالرياحين، سوف نطوق أعناق ذلك

الحمام بأوسمة العائدين...ولكننا [4]

([1]) المصدر السابق، ص380.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) محمود درويش: ديوان أرى ما أريد، ص40.

([4]) المصدر نفسه، ص40.

إن العالم الذي خلقه الشاعر في العنوان هو نفسه ذلك العالم الذي يتراءى لنا في متن القصيدة، ويتضح ذلك من خلال حقول الدلالة :(صعدنا، نرتفع، فوق، ينبت، عشب، جديد، الرياحين، الحمام، أوسمة، العائدين).

غير أن هذا العالم سرعان ما ينهار وتنقلب الرؤية إلى النقيض تماما بمجيء حرف الاستدراك(لكن):

الحمام بأوسمة العائدين...ولكننا

لم نجد أحدا يقبل السلم، لا نحن نحن ولا غيرنا غيرنا

البنادق مكسورة، والحمام يطير بعبدا بعيدا

لم نجد أحدا ههنا

لم نجد أحدا

لم نجد غابة السنديان [1]

إن الذي يلي حرف الاستدراك هو الطرف السلبي النقيض، الذي يجسد الانقلاب الرؤيوي متمثلا في حقول دلالات يمثل النقيض من الحقل السابق، وتطفح فيه البنية بحروف النفي والجزم (لا نحن نحن، ولا غيرنا غيرنا، البنادق مكسورة، الحمام يطير بعيدا، لم نجد أحدا...)

إن الوهم الذي أقامه الشاعر في بناء عنوان قصيدته حين الشروع في صنع المفارقة الرومنسية لهو صورة طبق الأصل عن الوهم المرسوم في مخيلة الشاعر أو في أمانيه وأحلامه، إنه عالمه المثالي الذي يطمح إلى تحقيقه، وقد يصل به الأمر إلى أن يصدق كذبه، فيقع ضحية مفارقته، لكن هذا الوهم لا يطول به إلا ريثما تقترب القصيدة من النهاية، فإذا بالبنية تنقلب حين تصدم بجدار الواقع السميك فيصحو الشاعر من وهمه على صوت انهياره دفعة احدة، وهو(الانهيار) الذي ينطلق بشرارته الأولى من حرف الاستدراك(لكن) الذي يفصل عادة ما بين الوهم والواقع أو بين ما يريد وما يتحقق على أرض الواقع.

ثالثا: المفارقة الجدلية

إذا كانت المفارقة الرومنسية تتكون نتيجة تحقق مرحلتي بناء الوهم وانهياره، فإن ثمة بناء مفارقا يتكيء على تحقق مرحلتي انهيار الوهم وإعادة بنائه، إذ نلمح حالة من التداعي والانهيار لا تلبث أن تتحول إلى حالة مضادة من القوة والإصرار وإعادة البناء في مفارقة أشبه ما تكون بمفارقة"عكس رومنسية"وهي ما تسمى بالمفارقة الجدلية [2].

([1]) المصدر السابق،40.

([2]) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص172.

إن معادلة بناء الحلم تتحطم في المفارقة الرومنسية لتنقلب أحيانا لبناء المفارقة الجدلية، إذ تبدو البنية في بدئها حطاما أو ركاما،" وهو ما يدب اليأس في قلب القاريء، لكنه سرعان ما يكتشف أن هذا الرماد ليس إلا القيامة لطائر الفينيق الذي ينهض من بين الرماد"[1].

وتختلف المفارقة الجدلية عن المفارقة الرومنسية كذلك في نوع التأثير الذي تتركه في القاريء، ونهاية المفارقة الجدلية تبث الأمل والهدوء والطمأنينة في نفس القاريء محققة ضربا من التوازن في المسافة الفنية بين صانع المفارقة وقارئها.إنها المفارقة التي تستبدل بالوهن الرومنسي قوة الواقع، فهي تنطلق من أبعد نقطة من الضعف والسلبية الآخذين بالاتساع داخل البنية حتى ما قبل القفلة، ثم تأتي القفلة لتعيد رفع البناء المنهار من جديد، لتنتهي القصيدة بإيجابية ، حين يعاين الشاعر الضوء من خلال العتمة المطبقة، والأمل من كوة اليأس.

وجدير بالذكر أن سعدي يوسف من أهم من تمثل هذا الضرب من المفارقات في عناوين شعره، وعنوان:"**الأوراق**"[2] أنسب مثال على ذلك، إذ مجرد هذه الأوراق التي هي في العنوان تنتهي طائرة في نهاية المطاف:

الورقة في السطح، تمر بها الريح

الورقة

في السطح السيفي تلوذ بظل الحائط

والورقة

كيس التغليف المفتوح

أتحفظ اسم الورقة

وهي على السطح تمر بها الريح؟

لتبقى ورقة

بين الحائط والظل وصمت الورقة [3]

إن هذه الورقة التي تثير الشفقة لا يسعى الشاعر إلى تعريتها وكشف نقاط ضعفها إلا ليزيد من حجم المفارقة، بل من حجم رؤيته التي توسع الفارق بين طرفي المعادلة:

الطفل الآتي بالقصبة

([1]) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص67.

([2]) المصدرنفسه ،ص70.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والخيط

سيصنع من هذي الرقة

طائرة

أعلى من سور البيت

ومن سطح الصيف

وأطول من ظل الحائط

يطلقها أبعد من نظرته القلقة"[1]

إن المفارقة الجدلية لتجهد في سبيل أن تكون وردة في حقل أشواك أو بسمة بين الدموع، أو قطعة شمس بين الغمام، إنها تحاول أن ترسم المستقبل كما تود أن يكون، لا باعتباره امتدادا لحاضرمشوه لا يملك أحد تغييره.

ففي عنوان:**"نشور"**[2] مفارقة تقوم على نظرة جدلية لثنائية (الحياة/الموت) تستشرف البعيد، وتعيد الروح إلى الجسد الميت:

الطفل الميت من ظمأ

في المستشفى المظلم

دفنوه سؤيعا

ومضوا مرتبكين

وها هو يفتح عينيه الذابلتين

يفتح عينيه الواسعتين

ويحفر

ويحفر في الأرض عميقا [3]

وتؤدي قفلة القصيدة في المفارقة الجدلية دورا أساسيا حين تحمل هاجس الانقلاب وبياض الرؤية، وتترك أثرها عميقا في القاريء والنص.فهذه القفلة الصغيرة في مساحتها، تؤدي دورا مهما في القصيدة، ذلك أنها المسؤولة عن خلق الروح الجدلية في عنوان القصيدة، أو بالأحرى مسؤولة عن توازن الفنان.

رابعا: المفارقة التصويرية

([1]) المصدر السابق، ص67.

([2]) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2،ص281.

([3]) المصدر نفسه، الصفخة نفسها.

ونقصد بالمفارقة التصويرية: الصورة الجدلية التي تعتمد التنافر/والتضاد/والاختلاف أسا داليا ومدلوليا لها في تفعيل حركتها المشهدية وتكثيف مدلولاتها في ذهن المتلقي، بمعنى أدق: اقتناص الصورة التي تعتمد إيقاع الأضداد، لتوليد المفارقة بين كونين رؤيويين أو حسيين متنافرين، لتحقيق درجة عليا من الإثارة التصويرية بين الصور الحسية والتجريدية؛ لمفاعلة القصيدة برؤى جدلية تعكس جوا ملحميا أو جدليا يقوم على المكاشفة، والتضاد، والمفاعلة الأسلوبية لبنى القصيدة من الداخل [1].

وإذا كانت السمة الخاصة التي تميز المفارقة الرومنسية عن المفارقة اللفظية هي: تركيزها على العاطفة والتأمل؛ فإن ما يميز المفارقة التصويرية عنها هو: تركيزها على الخيال، فهي مفارقة مصوغة في قالب الصورة[2].

ومن أمثلتها في عناوين القصائد:"**غدا تخرج الحرب للنزهة**"[3]، فبناء هذا العنوان يرتكز على المفارقة التصويرية القائمة على تضاد الثنائية الساخرة، إنه صراع ما بين ثنائيتين الأولى: الألم والحزن الشديد المؤدي إلى البكاء، والثاني السخرية والتفكه الزائف المؤدي إلى الضحك، وهو ضحك كاذب مخادع بل هو في حقيقته بكاء. إنه "المضحك المبكي"؛ فشر البلية ما يضحك، والبلية هنا(الحرب).

يتجسد بوضوح طرفا المفارقة التصويرية في هذا العنوان"غدا تخرج الحرب للنزهة"؛ فالنزهة هي الطرف المشرق من طرفي المفارقة ولكنها تتضاد مع الطرف المقابل وهي الحرب التي تمثل سوداوية الواقع وقبحه، ومن هذه الثنائية المتضادة بشدة تنبثق السخرية وتأتي المفارقة ويتولد الصراع كنتيجة منطقية، وهذا الصراع يكسب القصيدة مسحة درامية خفية أيضا وكل ظواهر القصيدة كما ذكرت لا تبدو عائمة على السطح إنها تحت الغطاء، ولعل هذا ما أكسب النص تلك الحلاوة والجمالية الشفيفة، إنها جمالية السهل الممتنع، يقول الشاعر:

غدا تخرج الحرب للنزهة

زينوا المستشفيات بالأدوية والضمادات

والمشارط الباشطة [4]

إن "الحرب تتعارض والنزهة"، و"الزينة تتعارض والمستشفيات، الأدوية والمشارط والضمادات"، أي أن الحرب لا تتطلب النزهة والزينة لا تتطلب المستشفيات والأدوية والضمادات والمشارط. إذن هناك على المستوى الأفقي

---

(1) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص130.

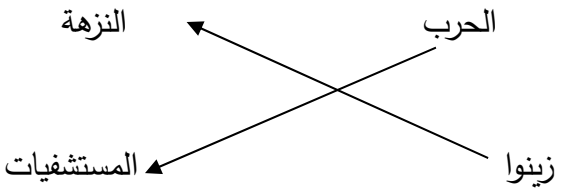
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) عبد الرزاق الربيعي: ديوان كواكب المجموعة الشخصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2004، ط1، ص510.

([4]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والعمودي من حيث هندسة البناء تضاد صارخ ومفارقة أليمة "ولا منطقية" لكن لو قلبنا الجملة سنحصل على تماثل وتوافق ومنطقية في الدلالات كما يوضح الشكل:

المخطط رقم:(11)



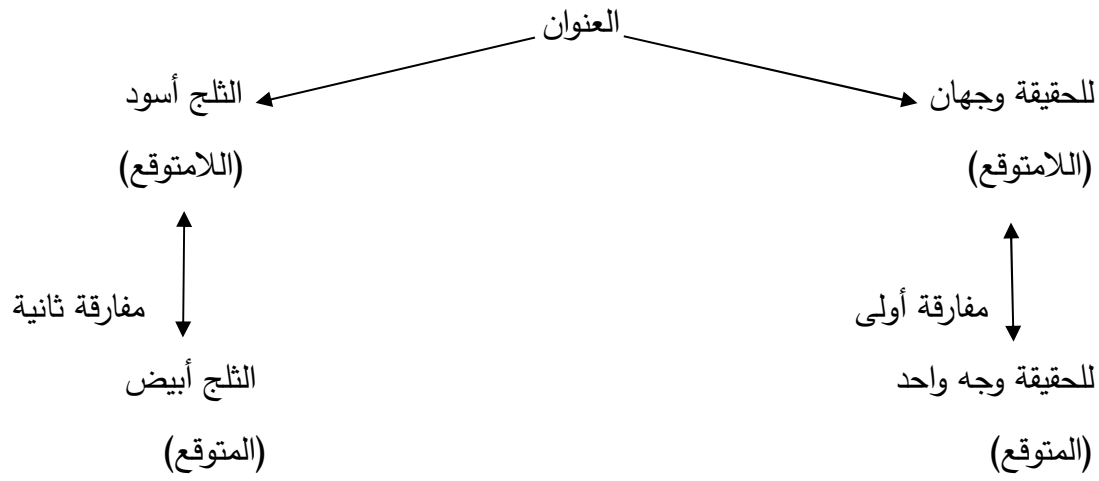
مفارقة الحرب بين النزهة والقتال

في هذا الشكل تتطلب الحرب المستشفيات والأدوية والضمادات والمشارط، وتتطلب النزهة الزينة، والعكس هو الصحيح، والغريب أن هذا التركيب المعكوس هو الذ ي أصبح منطقيا ، مما يدل على أن الوضع الواقعي الخارجي هو وضع مقلوب ،وهذا ما جعل الشاعر يعتمد تقنية المفارقة كأداة رئيسية للتعبير عن رؤيته الفنية، ويجسد الصراع بين الواقعين "الداخلي والخارجي" للشاعر، كما أن هذا التركيب المعكوس والمنطقي لبناء الدلالة موجود خارج النص وهو ما يصلنا منه حتى لو حاول الشاعر أن يرسخ لدينا بصريا الدلالة المضادة غير المنطقية ، وهي الدلالة المحركة للرؤية الفنية أصلا ، والموجودة داخل الشاعر، والمولدة للصراع نفسه.

إن النص العنواني وهو يسعى إلى بلورة ذاته كعنوان مفارق يسعى إلى خلخلة الثوابت وقلب الحقائق ، ولعل من هذه الثوابت وحدانية الحقيقة وبياض الثلج ، وهذا ما مارسه محمود درويش في عنوان:**"للحقيقة وجهان والثلج أسود"** [1].فثمة ثوابت تقرها طبيعة الأشياء بما لا يترك مجالا للتدخل في مناقشتها أو التفكير في هجرها كثوابت، وعمل الشاعر على هجرها، في نصه العنواني ترتب عليه حدوث كسرين في أفق التوقع، الأول يقره الجزء الأول من النص العنواني (للحقيقة وجهان)، والثاني يقرّه الجزء الثاني (الثلج الأسود) بما يوحي بمقصدية الشاعر في توزيع العنوان على سطرين يتوزع عليهما كسر أفق التوقع المزدوج. مما يخلق المفارقة في هذا العنوان:

(1)محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ط1، ص485.

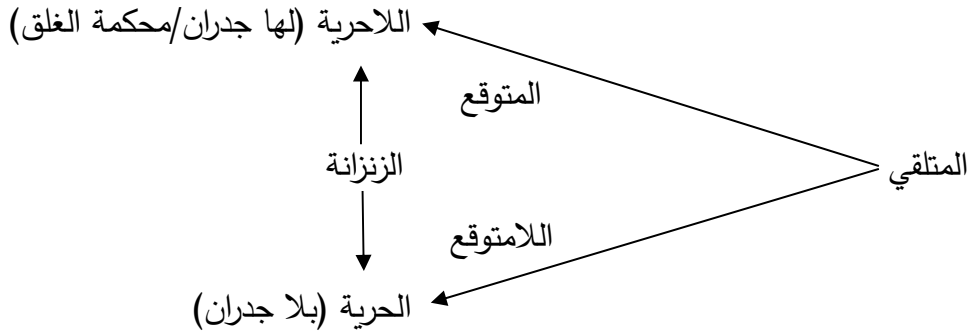
المخطط رقم:(12)



مفارقة الحقائق المقلوبة

ونقف كذلك عند هذه المفارقة التصويرية في عنوان:" **"لا جدران للزنزانة"** لمحمود درويش [1]، حيث ينفي الشاعروجود الجدران للزنزانة، فكيف لنا أن نتخيل هذا المكان الذي هو رمزاللاحرية والقيود وقد انتزعت عنه أهم مقوماته، فأضحى فضاء مفتوحا لاتحده حدود ولا حواجز، فانقلبت صورته إلى النقيض تماما:

المخطط رقم:(13)



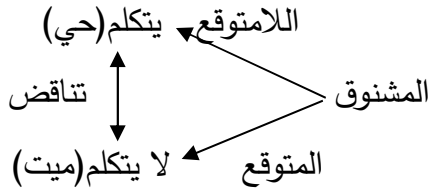
مفارقة الزنزانة بين السجن والحرية

إن الشاعر قد كسر أفق توقع القاريء الذي كان يعتقد أن الزنزانة هي رمز القيود، وهي المكان الذي تسلب فيه الحريات، لكن في مفارقة غير متوقعة أضحت صورة الزنزانة مناقضة تماما لتلك التي يختزنها الشاعر في مخيلته.لقد انتزعت منها الجدران، ولم تعد تقوم بالدور الذي أسند إليها (الحبس، السجن، الاعتقال، القيد، سلب الحرية)، فغدت مكانا يرمز للحرية.

(1) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص300.

وتتجلى المفارقة التصويرية بشكل أوضح في عنوان: "**إني المشنوق أعلاه**" [1] لأحمد مطر، حيث يرسم ملامح صورة تقوم على ثنائية متضادة (إني) التي تعود على (متكلم) مفعم بالحياة، و(مشنوق) إلى الأعلى، تتمظهر من خلاله ملامح الموت على الكلمة، ثنائية جمع فيها الشاعر بين شيئين لا طريق بينهما إلا المفارقة الشعرية وهما(الشنق) و(إني). ويبدو أن العنوان يدور حول تصوير قصة شاعر عربي رافض للظلم والاستعباد منذ ولادته حتى مماته، مشنوقا بتهمة الكلمة الصادقة، كما يوحي العنوان. إضافة إلى أن هناك جملة من الاعترافات كتبها الشاعر قبل تنفيذ حكم الإعدام فيه، مسجلا عليها توقيعه المسبق بالعبارة المعروفة لدى الكتاب: (إني المذكور أعلاه)، لكن الشاعر قام بالعدول عنها الى(المشنوق) كاسرا من خلالها أفق التوقع، ومفجرا منها مضامين جديدة غير مألوفة:

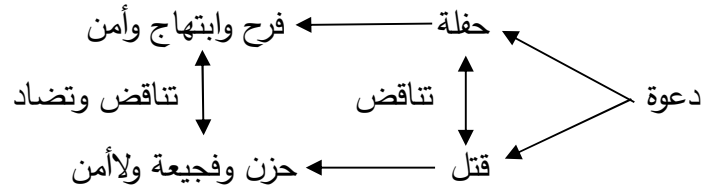
المخطط رقم:(14)



مفارقة المشنوق بين الموت والحياة

ويسير العنوان:"**دعوة إلى حفلة قتل "لنزار قباني** [2] في فلك العنوان السابق، إذ يبدو التضاد واضحا جليا بين طرفيه: (الحفلة/القتل)، وتأتي المفارقة من كون (الحفلة) مفردة تحيل إلى طقوس الفرح والابتهاج وما يتبع ذلك من أمن وسكينة، بينما تحيل مفردة (القتل)إلى أجواء الحزن والحداد، فضلا عن الخوف واللأمن فيرسم الشاعر بذلك مفارقة الحفلة بين الفرح والقتل حين يضع المتلقي بين صورتين متناقضتين تماما، الأولى ثابتة في مخيلته، والثانية مبثوثة في العنوان:

المخطط رقم:(15)



مفارقة الحفلة بين الفرح والفجيعة

خامسا: مفارقة النغمة

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص188

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة له، ج2، ص225.

تعني مفارقة النغمة أداء المنطوق –على الكلية–بنغمة تهكمية، يعول عليها في إظهار التعارض أو التضاد، بين ظاهر المنطوق وباطنه، وبين سطحه وعمقه، بحيث تقتلع هذه النغمة التهكمية، محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد [1].

ويشير (بيار شوانياز) (Pierre Schoentjes) إلى أن الّتنغيم (Intonation) يلعب دورا كبيرا في كشف المفارقة في الحوار، لأن الّنغمة علامة كبرى على وجود المفارقة [2].

ويعترف بأن الّلغة الفرنسية مثلها مثل اللغات الأوربية ليس فيها من سجلات الملفوظات ما يتيح لنفس اللفظ معنى مختلفا عن معناه الأول، بحسب النغمة التي يلفظ بها، وهذا ما نجده في الّلغات الشرقية [3]، ومنها العربية.

وقد تكون مفارقة الّنغمة نوعا من التهكم الذي يبدو ذما في ثوب المدح، لكن هناك نوع آخر من المفارقة النغمية تتمثل في توجيه إهانة في كياسة أو أدب لا لوم عليهما، وينقل محمد العبد عن (ليتش) (Leech) مثالا لذلك في إطلاق الألقاب مثل "السيد" و"السيدة" و"فخامتكم" ونحوها على أناس لا تصلح لهم مثل هذه الألقاب، أي ليسوا أهلا لها على الإطلاق [4].

وتتميز المفارقة النغمية –بوجه عام–بنغمة سامية عالية، وذلك لإظهار التهكم على المستوى الّلفظي والتركيبي. وتعمل في الّنظام النغمي أربعة مستويات لدرجة الصوت، وتعرف هذه المستويات بالأرقام:

فالرقم: (1) درجة منخفضة.

والرقم: (2) درجة متوسطة.

والرقم: (3) درجة عالية.

والرقم: (4) درجة عالية جدا.

ومن المؤكد أن هذه المستويات الأربعة ليست مطلقة بل نسبية، ويلا حظ أَن المستوى الرابع محدود الوجود والتوزيع، وغالبا ما يوجد في الألفاظ الانفعالية، كالدهشة الشديدة أو الحزن أو الفرح الشديد وغيرها [5]. وينقل محمد العبد عن (هاليداي) (Halliday) تفريقه بين خمس نغمات رئيسة تبعا للحركة النغمية [6]. والجدول التالي يوضح ذلك:

---

(1) انظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص42.

(2) نوال بن صالح: خطاب المفارقة في الأمثال العربيةمجمع الميداني نموذجا، جامعة بسكرة،2012، ص115.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) انظر: محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص42.

(5) انظر: المرجع نفسه، ص45.

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الجدول رقم:(2)

النغمة	الرمز البصري	الحركة النغمية	الميل النغمي عند النهاية
1	1	هابطة صاعدة	منخفضة عالية
2	7	هابطة–صاعدة	عالية
3	7–	صاعدة	متوسطة
4	/7	(صاعدة) –هابطة– صاعدة	متوسطة
5	7	(هابطة) –صاعدة– هابطة	منخفضة

وقد أطلق سعيد شوقي مصطلح: مفارقة الآداء على المستوى الصوتي [1] على هذا النّوع من المفارقة. نجد مثل هذه المفارقات في عديد العناوين الشعرية المعاصرة.

إن السياق النصي في إطار اللّغة، والسياق الخارج عن النص أي السياق التاريخي للخطاب، وهو مجموع الظروف والملابسات المعروفة لدى المتكلِّمين، وهو ما يسهم في تحديد معنى العلامات المستخدمة في الحدث اللّغوي.هذان البيانان يتآزران في نقل التقرير الظاهر إلىَ ذمٍ واستهجان مبطن يعكس المفهوم الضمني التي ترشحه تلك السياقات ومن ثم يهدف المخا طب بهذه النّغمة التعجبية إلى النّتهكم والسخرية من هذا الموقف المفارق العجيب.

وقد لا تكون النغمة الناتجة عن المفارقة العنوانية تدلّ بالضرورة على النّتهكم والسخرية، ولكّنها قد تعبر عن موقف رافض لوضع شاذ غريب، متناقض لا يتّقبله، نجد ذلك في العنوان **(كيف أكتب فوق السحاب؟)** [2]، يقوم هذا العنوان على الاستفهام. والاستفهام أحد الأساليب المتميزة التي تدخل في نطاق الدرس الأسلوبي، وهو من التراكيب التي تحمل في ذاتها إمكانات الاتصال بين المرسل والمتلقي، لماينطوي عليه من مضمون وجداني ونفسي، ولما يتيحه من وسائل تأثيرية تفعل فعلها في المتلقي، فالاستفهام من أكثر التراكيب اللّغوية الفنية استدعاء للمثيرات عند المتلقي: "فهو يمارس إثارة الدهشة النّاجمة عن قطع رتابة النّتلقي المستكين، ورضوخ المتلقي لخمول وطأة استقبال التراكيب الجاهزة، ويمارس فعل المفاجأة الذي ينتهك جمود النّتوقع، لتنشأ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي عبر تركيب السؤال، ذلك الذي يجعل المتلقي فاعلا أصيلا في النّتجربة الإبداعية مما تتضمنه من جدلية لا تزول بين المبدع والمتلقي[3].

(1) سعيد شوقي: المفارقة في المسرحية الشعرية، ص180.

(2) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ط1، ص477.

(3) عبده بلبع: أسلوبية السؤال، رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، القاهرة، ص77.

يخرج الاستفهام في عنوان **(من ذا هنا؟)**[1] عن الاستفهام في معناه الأصلي– أي طلب معرفة شيء جهلت حقيقته أو خفي سببه – إلى دلالات وإيحاءات جديدة بسبب انزياحه البلاغي، فالشاعر في هذا العنوان يتساءل عن هوية شخص ما، لكنه يستعمل ظرف المكان القريب(هنا) بدلا من ظرف المكان البعيد(هناك).

وقد نجد النبرة الاستفهامية تفيد الدلالة المنفية لا الاستفهامية، مثل قول الشاعر **(من أين تأتي القصيدة؟)** [2] و**(أين أذهب؟)** [3]، ففي هذا الاستفهام أيضا لاينتظر الإجابة على الطلب، لا بالسلب ولا بالإيجاب، بل ينحو العنوان منحى بلاغيا، منطلقا من النغمة، ليؤدي دلالة النفي.

لعل أكثر الأساليب التي تصلح لإنتاج المفارقة النغمية أسلوب **الاستفهام**، إذ يتيح للقائل التوجه بالنص كما يريد، فيراوغ الضحية ويستثير المتلقي، نجد ذلك في عنوان **(من دس خف سيبويه في الرمل)**[4] ، فإلى جانب النبرة الاستفهامية التي يضمها العنوان ، نجد نبرة غاضبة ناتجة عن خيبة ظن الشاعر في معاصريه الذين (أخفوا خف سيبويه) وهو تعبير كنائي عن تضييع لغة الضاد في عصر أشبه بالرمل في تحوله.

فالمفارقة النغمية في العنوان تتشكل في تعبير تَتأتَّي دلالته –في كثير من الأحيان–مما هو خارج التركيب ذاته، بحيث يكون للسياق والموقف والانفعال، والمرسل والمتلقي دور كبير في إنتاج المفارقة.

من المؤكد أن النغمة التي يتلفظ بها العنوان تدرجه ضمن سياق بعينه وتفجر فيه المفارقة وهذا ما نجده في العنوان الآتي:**(أيُّ ضرير يقتاد خطاكم؟)** [5]، فالعنوان مركب استفهامي، واسم الاستفهام(أيُّ) يفيد طلب التحديد، ما يعني أنه يوجد أكثر من ضرير، لكن الضرير موضوع الاستفهام من صفاته أنه يقتاد خطى المخاطَبين.غير أن المتمعن في استفهام العنوان ومراعاة الطبيعة الانزياحية للغة الشعرية يستنتج أن العنوان استفهام غير حقيقي لا يبغي من ورائه الشاعر إجابة بل تهكما وسخرية.

وعنوان:" **من أنا دون منفى؟**"[6] لمحمود درويش يحمل مفارقة نغمية مردها إلى الاستفهام غير الحقيقي الذي صاغه به الشاعر، وهي مفارقة تمتد إلى نسغ القصيدة، إذ يرى الشاعر أن الوطن هو ما يمنح الإنسان هويته وليس المنفى، والتخلص من البناء المفارق في العنوان يقتضي استبدال الوطن بالمنفى.

---

(1) عبد الله البردُّوني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص563.

(2) . سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص71.

(3) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص695.

(4) عبد الرزاق بوكبة: ديوان من دس خف سيبويه في الرمل؟،ص

(5) لخضر بختي: للأكيد...للريح التي تغري المطاف، ص29

(6) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص465.

ولنا أن نتساءل: لماذا يصر الشاعر على توظيف مفردة" منفى"؟ ألأنه فقد الإثنين فطلب أقلهما، أم لأنه يفضل المنفى عن الوطن، أم لأن الوطن ضاع في الواقع فضاع في البنية، أم لأن الشاعر وصل إلى منفى المنفى فتمنى أهون الشرين؟

الواقع أن القصيدة كلها ضرب من السياحة في عالم الأحلام، فيما يشبه الانسحاب السلبي من واقع مشوه، ولأن ذلك الهروب من هذا الواقع المشوه يزيد المشكلة تعقيدا، فقد بات الرجوع إلى أرض الواقع والهبوط من سفح الأحلام أمنية يتمنى الشاعر تحقيقها، لأنها تمنح هويته وحقيقته مع الغريبة:

صرنا خفيفين مثل منازلنا
في الرياح البعيدة...وصرنا طليقين من
جاذبية أرض الهوية، ماذا سنفعل..
ماذا سنفعل من دون منفى، وليل طويل
يحدق في الماء [1]

سادسا: مفارقة الإيهام:

هذا النوع من المفارقات خطاب بالشيء عن اعتقاد المخاطب دون ما في الأمر نفسه. إنه حكاية زعم المخاطب أو المتحدث عنه بالمفارقة. هنا تختار المفارقة من اللفظ ما يحكي هذا الزعم، ويوهم بأنه حقيقي ومقرر، في الوقت الذي تزدريه وتسخره. ويعني ذلك، أن اللفظ الذي تختاره المفارقة، له معنيان: أحدهما قريب توهم به المفارقة بصحة المعتقد، والآخر بعيد تنقض به المفارقة هذا المعتقد وتنفيه، لتثبت ضده تماما [2].

وقد استخدمه البيانيون تحت مصطلح التورية. والإيهام عندهم أن يذكر لفظ له معنيان، إما بالاشتراك، أو التواطؤ، أو الحقيقة، أو المجاز: أحدهما قريب والآخر بعيد، ويقصد البعيد، ويورى عنه بالقريب، فيتوهمه السامع من أول وهلة [3].

غير أن سبيل الإيهام في المفارقة، يأخذ من المعاني السابقة خط المعنى المجازي، وهو –في هذه الحال–مجاوزة معنى المنطوق إلى ضده أو نقيضه.

ويروي القدماء، من التراث الشعري العربي، نصوصا وبنى المعنى فيها–في الظاهر–على المدح الكامل إيهاما، وإنما يرد ذلك–في الواقع–على جهة التهكم والاستهزاء.

ومنه قول الشاعر في رجل محدودب الظهر:

لا تظنن حدبة الظهر عيبا هي في الحسن من صفات الهلال

---

(1) المصدر السابق، ص465.

([2]) محمد العبد: المفارقة القرآنية: دراسة في البنية والدلالة، ص82.

([3]) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل براهيم، دار التراث، القاهرة، ط3، 1985 ،ج3 ،ص250.

كذاك القسى محدودبات وهي أنكى من الظبا والعوالي
كون الله حدبة فيك إن شئت م الفضل أو من الإفضال
فأنت ربوة على طود حلم طال أو موجة ببحر نوال
وإذا لم يكن من الوصل بد فعسى أن تزورني في الخيال [1]

فظاهر ما أورده مدح كامل، لما يظهر من صورته، وإنما أورده على جهة التحكم به والاستهزاء بحاله[2].

وإذا نظرنا إلى الخطاب العنواني في القصيدة العربية المعاصرة، وجدنا هذا النوع من المفارقة. وعنوان:"**خطاب تاريخي**"[3] لأحمد مطر خير مثال على هذا النوع، حيث يغدو الخطاب ساذجا، سخيفا ومفرغا من معناه، وهذا ما نستشفه من النص:

رأيت جردا
يخطب اليوم عن النظافة
وينذر الأوساخ بالعقاب
وحوله
...يصفق الذباب [4]

إن اختيار لفظ "تاريخي"هو تهكم ظاهر، حيث إن مضمون الخطاب لا يرقى إلى مستوى يجعله تاريخيا، وفي صياغة المفارقة ما يعطي المزيد، فالألفاظ (الجرذ، الأوساخ، الذباب) كلها تدل على سخافة الخطاب، وكأن في العنوان إيهاما بحقيقة تريد عبارات القصيدة أن تقتلعها اقتلاعا، وهو ما يمد بنية المفارقة بطاقة هائلة على التهكم بسخافة هذا الخطاب.

ومن مفارقة الإيهام كذلك عنوان:"**يقظة**"[5] حيث يوهمنا الشاعر بأن اللفظة "**يقظة**"تدل على أعلى درجات الحضور الذهني، وعلى الفطنة والانتباه، ولكننا إذا تأملنا مفردات القصيدة وجدنا أن الشاعر يقصد النقيض تماما:

"صباح هذا اليوم
أيقظني منبه الساعة
وقال لي يا ابن العرب

([1]) يحيى العلوي: الطراز، مكتبة المعارف،الرياض، دت، دط، ج3، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص165.

[3] أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص11.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) المصدر نفسه، ص43.

قد حان وقت النوم" [1]

فالمنبه الذي طالما اعتقدنا أنه يستعمل **(اليقظة)** كما أوهمنا به العنوان قد بات أداة للدعوة إلى النوم.

إن الطريقة التي تكشف بها لفظة العنوان عن تصالح الأفكار في الظاهر، هي الطريقة ذاتها التي تكشف بها هذه اللفظة عمليا عن التضاد والتنافر والتنابذ. فقد سمي الظلم **(عدالة)**، وسميت البراءة **(تهمة)** على سبيل الإيهام المبطن بالتهكم والسخرية المرة.

يقول أحمد مطرفي قصيدة:**"عدالة"**[2]:

"يشتمني
ويدعي أن سكوتي
معلن عن ضعفه
يلطمني
ويدعي أن فمي قام بلطم كفه
يطعنني
ويدعي أن دمي لوث حد سيفه
فأخرج القانون من متحفه
وأمسح الغبار عن جبينه
أطلب بعض عطفه
لكنه يهرب نحو قاتلي
وينحني في صفه
لا تندهش
من يملك" القانون" في أوطاننا
هو الذي يملك حق عزفه"[3]

واضح أن العنونة في هذه النماذج لأحمد مطر تقوم على مفارقة الإيهام المبطنة بالسخرية والتهكم، فالعناوين تحيل في النص الشعري إلى نقائضها تماما:

خطاب تاريخي= خطاب غير تاريخي

يقظة=نوم

عدالة=ظلم

([1]) المصدرالسابق ،.ص43.

([2]) المصدر نفسه، ص86.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

التهمة=براءة.

هكذا يبني الشعر علاماته اللغوية عبر العنونة المفارقة، حاملا معه الدلالات الساخرة، التي يبعثرها العنوان شظايا، ليبني منها الكلام الواقعي من جديد، أو يعيد صياغته خلقا مدهشا، يجتاح ما تبقى للمتلقي من مشاعر صامدة أمام ظلم الواقع. ووحده الشعرالحقيقي هو الذي يسوغ هذه المفارقة ويجملها.

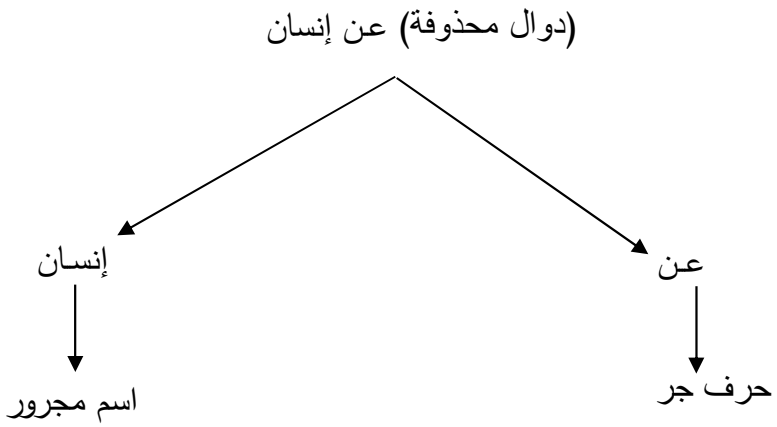
المبحث الثالث: دلالة المفارقة في عنوان القصيدة:

نماذج تطبيقية:

- **(عن إنسان) [1] لمحمود درويش:**

ينبني هذا العنوان على جار ومجرور، وهي قاعدة تركيبية مختزلة، تؤشر تمتع الدال(إنسان) بصفة الدال المركزي في الدلالة العامة للعنوان ويأتي الدال(عن)ليشير إلى أن ثمة دوالا سابقة يعمد العنوان إلى تغييبها.

المخطط رقم:(15)



إن اللغة لا تسمح بطبيعتها إلا للحدث العنواني إمكانية الانبناء على جار ومجروره، ذلك أن حرف الجر غير قابل لغويا أن يسبق بصمت أ وبياض. إذ تفترض عليه اللغة أن يقع بين دالين يتأثر بالأول ويؤثر في توجيه نحو ودلالة الثاني.

وإذا كان فقر القاعدة التركيبية التي يتشكل منها العنوان يمثل ركنا أساسيا من أركان شعريته، فإن شعرية هذا العنوان–كما تبدو–ترتكز على الركن المذكور، إذ تساهم القاعدة التركيبية هنا بإضفاء صفة المفارقة على هذا العنوان من خلال غياب الدال قبل حرف الجر(عن)، ونتوقف عند (السمات) التي يمكن أن يحتويها (المكون الدلالي) للدال(إنسان) والتي يمكن حصر بعضها على هذا النحو: إنسان:(كائن+ حر+ له وطن)...الخ

إلا أن المعطيات النصية تشير إلى أن ثمة طرفا يحاول تجريد الإنسان من جميع صفاته(سماته)، إذ يوضح المقطع الأول تجريده من حريته بربطه بـ (صخرة الموتى) مع ملاحظة ما تتركه دالة(ربطوا) من إيحاءات:

(1)محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ط8، ص201.

وضعوا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى

وقالوا: أنت قاتل [1]

ثم يوضح المقطع الثاني من القصيدة حالة الاستلاب بتجريد الذات الإنسانية من أبسط متطلبات الحياة:

أخذوا طعامه، والملابس، والبيارق

ورموه في زنزانة الموتى...

طردوه عن كل المرافئ

أخذوا حبيبته الصغيرة

ثم قالوا: أنت لاجيء [2]

إن القصيدة تؤشر هما إنسانيا ويبدو أن هذا الهم أكبر من أن يوصف بإسهاب فجاءت القصيدة مختصرة، وانبنى عنوانه على قاعدة تركيبية ضحلة يمكن اعتبارها دالا مضافا يؤشر منطقية قصر الكلام أمام الهموم الكبيرة بحيث ترتب أن يكون تجريد الإنسان من إنسانيته في المستوى النصي للقصيدة معادلا لتجريده صرفيا من (الـ التعريف) في تركيبة العنوان.

يتجلى من خلال قراءة هذا النموذج العنواني في ضوء ما سبق، السمة اللانحوية للعنوان القائمة على اختزال التركيب مقابل كثافة الدلالات المتولدة عن هذا الاختزال، وهذه سمة، وإن كانت تخص العنوان الشعري بعامة، إلا أن العنوان المفارق قد استحوذ عليها كسمة بارزة.

- **"يكتب الراوي: يموت"[3] لمحمود درويش:**

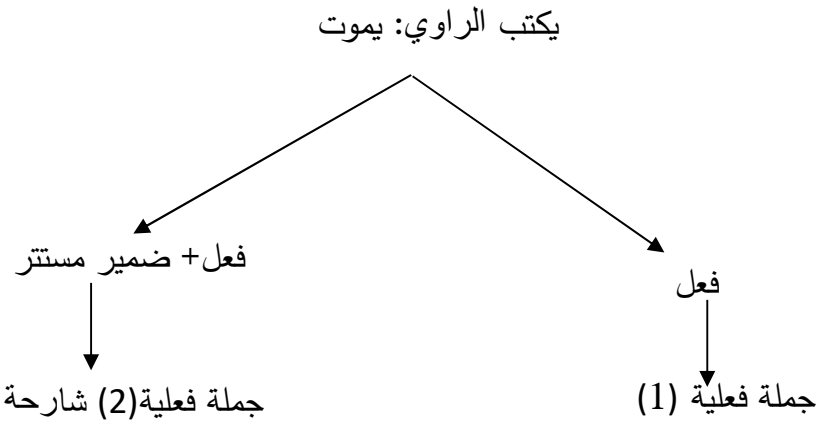
يتألف العنوان من جملتين، جملة رئيسية (فعل وفاعل ظاهر)، وجملة فرعية شارحة (فعل وضمير مستتر). ويمكن التمثيل لهذه البنية العنوانية بالمخطط الآتي:

(1)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

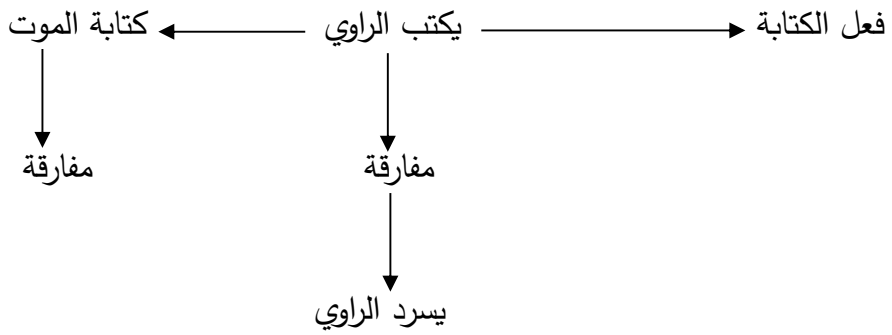
(3) المصدر نفسه ، ص92.

المخطط رقم: (16)



يؤشر العنوان في بنيته السطحية إسناد فعل الكتابة إلى الراوي في الجملة الأولى واختصاص الراوي بكتابة الموت في الجملة الثانية، وهذا ما ينم عن توفر العنوان على سمة المفارقة تطبع بنيته من خلال الفجوة التي يحدثها إسناد فعل الكتابة إلى الراوي–الذي يفترض أنه يلفظ لا يكتب –في الجملة الأولي، وإمكان كتابة (الموت) كما تظهر علاقة الجملة الأولى بالجملة الثانية. ويمكن بيان هذه المفارقة وفق المخطط التالي:

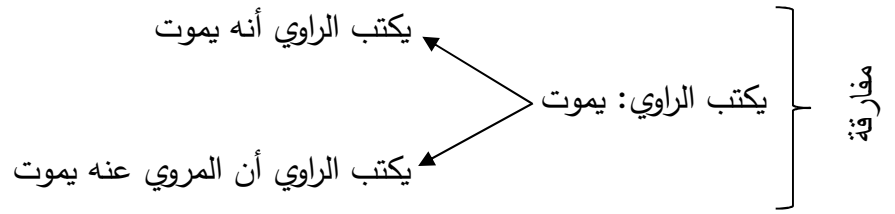
المخطط رقم:(17)



فضلا عن الانزياح النحوي الذي تركه مجيء جملة (يموت) مفعولا به للفعل (يكتب) وكذلك الالتباس الذي تثيره مرجعية الضمير المستتر في (يموت) والتي تؤشر احتمالين:

- عودة الضمير المستتر في (يموت) إلى الراوي؛ أي: يكتب الراوي أنه يموت.
- عودة هذا الضمير إلى مروي عنه غائب؛ أي: يكتب الراوي أن المروي عنه يموت.

المخطط رقم:(17)

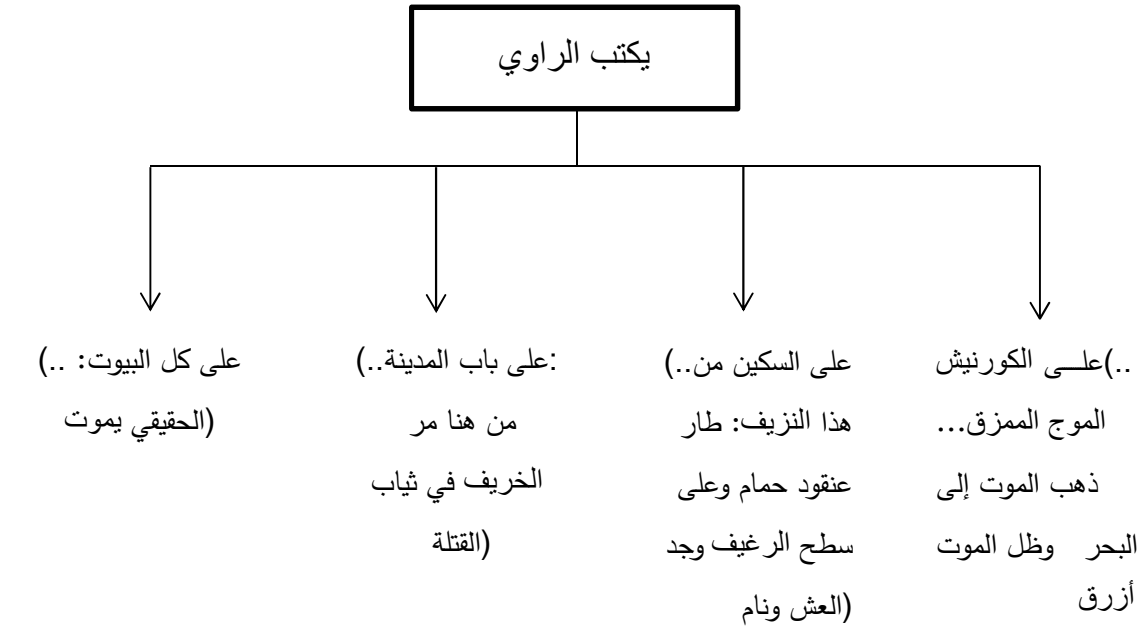


إن مفارقة العنوان هنا، وما تثيره من إشكالات لدا محاولة رصد دلالة العنوان في مستواها النصي– باعتباره نصا مستقلا–ناجمة على توفره على (إيجاز الحذف)، الأمر الذي طبع بنيته بـ (لا نحوية) بارزة تؤشر غنى دلالاته المتولدة عن فقر دلائله، وهذا ما يجعل من القصيدة المعنونة المتكأ التأويلي الذي يمكن استنادا إليه البث بالمداليل المحتملة التي يحتويها العنوان بوصفه مجموعة دوال، وكذلك استحضار الدلالات الغائبة.

إن ما توفره القصيدة من المعطيات التي يمكن في ضوئها تتبع دلالية العنوان، يمكن القراءة من استنباط ما يلي:

- تعدد أماكن كتابة الراوي من خلال تكرار الجملة العنوانية الأولى (يكتب الراوي) مقرونة بأماكن الكتابة التي تتعدد، وهي بتعددها تؤشر ضمنا إمكانا إيجابيا للموت، وكما هو موضح بالمخطط الآتي:[1]

المخطط رقم:(18)



(1) المصدر السابق، ص ص293–298.

2-معادلة دالة (الرواي) بدالة (الشاعر) من خلال المعطى النصي الأتي:

كل شيء في يدي الراوي أو الشاعر

شعر وعناق [1]

3-استبعاد دالة (الرواي) واستبقاء دالة (الشاعر)، ومعادلة (الموت) بدالة(الشعر) من خلال المعطى النصي الآتي:

والموت دفاعا عن حصان أو عقيدة

في يدي الشاعر شعر وعناق [2]

الأمر الذي يؤشر تدليل العنوان في ضوء القصيدة على كون الموت لازمة من لوازم كتابة الشعر مادام الشعر يتبنى قضية حقيقة، وعلى ذلك يصبح مدلول (الكتابة) في العنوان: (الاحتراق) ولعل هذا ما يصبو إلى التدليل عليه في المعطى النصي الآتي:

كل شيء قابل للاحتراق

في احتمالات الكتابة [3]

وبذلك يصبح الرواي هو الشاعر الذي لا يكف عن الرواية مادام الموت بمعناه المادي لا يمتلك القدرة على أن يطاله بفعل تبنيه لقضية كتب الخلود لها وللمدافعين عنها.

-"أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر"[4]:

يحمل العنوان إشارة مفارقة، تتمثل في كلمة"ساذجة"، التي يصف الشاعر بها أغنيته، وهذا الوصف يوحي للقاريء بأن ثمة بنية غير ساذجة على القاريء أن يفتش عنها للتخلص من سذاجة الأغنية، إنها إذا السذاجة الفنية التي يقف وراءها قصد الشاعر في أن يقدم للقاريء بنية مفارقة تخفي بنية نقيضة على القاريء أن يجدها.

يتركب العنوان من بنيتين نحويتين؛ الأولى مركب وصفي:(أغنية ساذجة) والثانية: شبه جملة-تتألف من الجار والمجرور:(عن الصليب) والصفة(الأحمر) المخصصة للصليب ويشير انبناء العنوان بهذه الكيفية إلى:

---

(1)المصدر السابق، ص297.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ط8، ص12.

أ.امتلاك المعنون لصفة غنائية من خلال الدال(أغنية).

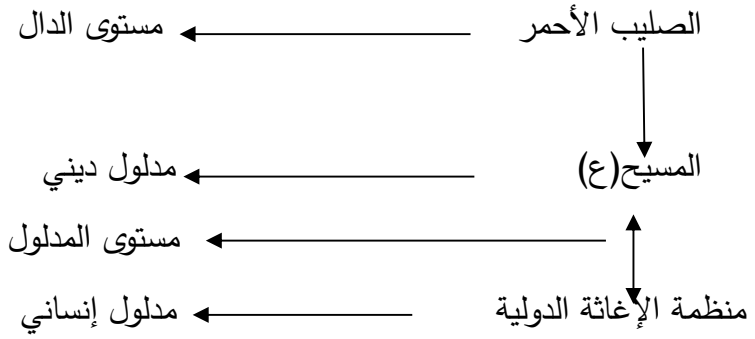
ب.تعيين طبيعة الراوي العنواني، إذ أن وصف الأغنية بالسذاجة يشير إلى أن هذا الراوي قادر ومهتم بتقييم الأغنية.

ج.إن الدال(عن) موجه أساس من موجهات إنتاج الدلالة العنوانية إذ تستقى من موقعه في هذه التركيبة دلالتان:

الأولى: إن الأغنية موضوعها الصليب الأحمر: أغنية ساذجة موضوعها الصليب الأحمر).

1-إن دال(الصليب) في العنوان معرف وهذا ينقله على مستوى الدلالة، إلى لازمة دلالية رامزة للمسيح (عليه السلام) وهذا يعني التزام الدلالة عند حد تعريف الصليب باختصاص هذا الدال بالخطاب الديني، إلا أن إضافة الدالة (الأحمر) وإن كانت تؤكد ذلك الاختصاص، إلا أنها تخصصه أيضا بالخطاب الإنساني المعاصر، كون الصليب الأحمر منظمة إغاثة دولية تسعى-كما هو معروف إلى محاولة احتواء الأزمات والكوارث ويمكن توضيح اشتمال دلالة (الصليب الأحمر) على مدلولي المسيح عليه السلام والمنظمة المغيثة بالشكل الآتي:

المخطط رقم:(19)



إلا أن الذي يحدث عند قراءة العنوان في ضوء قصيدته، أن القصيدة توجه دوال العنوان على النحو الأتي:

- حصر نوع الأغنية في حقل الغناء الشجي، بما يشير إلى حالة تأزم تعانيها الذات المغنية الذائبة في المجموع:

فلماذا يا أبي

نأكل غصن السنديان

ونغني خلسة شعر شجيا[1]

- إذا كانت الدالة (ساذجة) في العنوان تحدد طبيعة الأغنية بوسمها بالسذاجة بما تحمله هذه السمة من سطحية وبساطة في فهم الأشياء، فان قراءة العنوان في ضوء القصيدة ينفي سمة السذاجة عن طبيعة الحديث، والأسئلة التي تثيرها الشخصية الراوية–الطفل–وهي أسئلة تؤشر موقفا فكريا رافضا لعطايا الصليب الأحمر، ولوجوده كمنظمة. ويتجلى هذا الموقف في نبرة لا تستطيع سذاجة الأطفال الصعود إلى مستوى توظيفها في الكلام؛ تلك هي نبرة السخرية التي يؤشرها المعطى النصي الأتي:

يا أبي نحن بخير وأمان
بين أحضان الصليب الأحمر
عندما تفرغ أكياس الطحين
يصبح البدر رغيفا في عيوني
فلماذا يا لأبي بعت زغاريدي ودِيني
بفتات وبجبن أصفر
في حوانيت الصليب الأحمر؟[2]

وكذلك نبرة الرفض بإثارة الأسئلة الآتية

1. يا أبي هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر؟[3]
2. يا أبي هل تنبت الأزهار في ظل الصليب؟[4]
3. آه من يسلبني طبع الحمام
4. تحت أعلام الصليب الأحمر؟[5]
5. فأجبني يا أبي: أنت أبي
6. أم تراني صرت ابنا للصليب الأحمر[6]

---

[1] محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ط8، ص208.
[2] المصدر نفسه، ص201.
[3] المصدرنفسه، ص202.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، ص203.
[6] المصدر نفسه، ص202.

نخلص من ذلك أن العنوان –بوصفه نصا مستقلا–قد اشتملت بنيته على دوال يمكن وصفها بعمومية الدلالة وانفتاحها على أكثر من مدلول، إلا أن قراءة هذه البنية في ضوء القصيدة، باعتبار القصيدة إحدى الموجهات المؤثرة في تركيب العنوان، تشف عن تقييد وتخصيص الدلالات العنوانية عن طريق فرز هذه الدلالات بالإبقاء على بعضها واستبعاد البعض الآخر كما يوضح الجدول الآتي:

الجدول رقم:(3)

الدال	الدلالة في المستوى النصي للعنوان	الدلالة في ضوء القصيدة
أغنية	دلالة عامة (فن الغناء)	دلالة خاصة (فن الشعر)
ساذجة	ضحالة المستوى الفكري	عمق المستوى الفكري
عن	1- حصر موضوع الأغنية 2- نقل موضوع الأغنية	حصر موضوع الأغنية وتغييب الدلالة الأخرى
الصليب الأحمر	1- دلالة دينية(المسيح عليه السلام) 2- دلالة إنسانية (منظمة الصليب الأحمر)	استبعاد الدلالة الدينية والإبقاء على نظيرتها الإنسانية

يتجلى من خلال قراءة هذا النموذج العنواني في ضوء ما سبق/، السمة اللانحوية للعنوان القائمة على اختزال التركيب مقابل كثافة الدلالات المتولدة عن هذا الاختزال كما يتجلى دور القصيدة في توجيه حرية اختيار العنوان أو تركيبه من جهة المرسل بالنظر إلى الدلالة العامة للقصيدة، مما يجعل كل وحدة من وحدات العنوان دالا يؤثر ويتأثر بغيره في إنتاج دلالة العنوان العامة.

المبحث الخامس: وظيفة المفارقة اللغوية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة

سوف نحاول فيما سيأتي من هذا المبحث تقصي وظائف المفارقة اللغوية لعنوان القصيدة العربية المعاصرة، وذلك برصد أشد الوظائف اللغوية هيمنة على الجملة العنوانية في القصيدة العربية المعاصرة.

لذا فقد لجأ المبحث توخياً للشمول والتغطية إلى اختيار نماذج تطبيقية يؤشر كل منها –كما سيتبين –هيمنة وظيفة أو أكثر من وظائف المفارقة اللغوية وما قد ينتج عن ذلك من وظائف نوعية للعنوان قصد الوقوف على تأثير هذه الوظائف في توجيه إنتاج دلالة العنوان.

أولا: الوظيفة البصرية والأيقونية

تبرز هذه الوظيفة مع العنوان البصري الفضائي،حيث يعمد الشاعر إلى مخالفة السائد والمتعارف عليه في صياغة العنوان، فيستخدم مختلف وسائل التشكيل البصري لملء فضاء العنوان،أو إفراغه بهدف خلخلة توقع المتلقي وبالتالي إعلاء الوظيفة البصرية، فيقطع كلمات العنوان إلى أحرف منثورة كما في **عنوان(وجه (ص ن ع ا ء)**= بين الحلم والكابوس لعز الدين المقالح[1]،فالعنوان يصدم المتلقي بمجرد التقاط العين له ويدعوه إلى التساؤل عن سبب كتابته بهذا الشكل،غير أنه سرعان ما يعرف الجقيقة، إن تقطيع حروف صنعاء يوحي بتمزقها، وتباعد انتماءاتها.

وقد يكتب الشاعر عنوانه بطريقة عمودية بدلا من الطريقة الأفقية المعتادة، وقد يعرضه مقلوبا، أو بشكل هندسي [2]، كما قد يحذف الفراغ الأبيض الفاصل بين الكلمتين، وتكتبان موصولتين متداخلتين، وهو ضرب من العنوان الفضائي الذي يفارق قواعد الكتابة والإملاء بالقدر الذي يبرز الوظيفة البصرية، كعنوان **(بلقيس زياد)** عند محمد الحربي. [3]

وفيما يخص عنوان القصيدة العربية المعاصرة، فإن التفنن في توزيع البياض والسواد في فضاء العنوان هو القاسم المشترك بين هؤلاء الشعراء.وكثيرا ما يستعين غالبيتهم كذلك بعلامات الترقيم، لدعم الدلالة المقصودة من طريقتهم المغايرة للمألوف في توزيع السواد والبياض، والمقصود بالسواد هو الحروف والكلمات المكتوبة، أما البياض فهو الفراغات الفاصلة بينها، والمحيطة بها.

إن انبناء العنوان المفارق على الاستعاضة بالرمز البصري عن المنطوق، تهدف إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية

(1) عبد العزيز المقالح: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص674.

(2) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص ص38–72.

(3) محمد الحربي: ديوان بين الصمت والحنون، ص51.

ومرجعها الإحالي، أي أنها تركز على الفضاء البصري الطباعي"[1]. ويمكن التمثيل لهذه الوظيفة بالعنوان الذي جاء على شكل **علامة استفهام(؟)** [2] عنوانا لإحدى قصائد محمود درويش، ومع أن هذا العنوان لا يتضمن أي إشارة لغوية إلى فحوى القصيدة؛ فإنها قد تغري القاريء بالاطلاع على النص لمعرفة سر هذا الصمت اللغوي، وعلاقته بما في القصيدة من دلالات وإيحاءات.

وقد تستعمل علامات الترقيم لغرض التشويق وإثارة الترقب، كما في علامات التوقف المؤقت **(وعاد..في كفن)** عند محمود درويش[3]،و **(برقية عاجلة...إلى بلقيس)**عند غازي القصيبي[4].و **(قال المسافر للمسافر:لن نعود كما...)** عند محمود درويش[5].

وتتفق علامة المد النقطي مع علامة الحذف في استثمار بلاغة الصمت، والإيحاء بأن هناك معنى مغيبا؛ غير أن زيادة النقاط فيها توميء الى امتداد الكلام المحذوف وكثرته، وقد شاع استعمالها في القصائد الحديثة ؛ إذ ترد في كثير من الأحيان في سطر خاص بها، حتى أطلق عليها بعض الباحثين اسم: البيت الصامت[6]، وإنما عدت بيتا –مع أنها مجموعة من النقاط المتجاورة والمسافات البيضاء بينها– لأنها تأتي ضمن سياق ممتد من الكلام قبلها وبعدها، يوحي بالمعنى المغيّب فيها، ويراد من المتلقي استحضاره ، وملء الفراغ به، بحسب أفق توقعه[7]، وتدل هذه الظاهرة–كما يقول محمد عبد المطلب–على اتجاه الشعرية الحديثة للتحرك في منطقة الغياب؛ أي غياب المعنى، أكثر من التحرك في منطقة الحضور[8]، وهو الاتجاه الذي سبق وأن رصده كمال أبو ديب، عبر ظواهر شعرية متنوعة تؤكد ما أصبحت تتسم به اللغة الشعرية الحديثة من ميل إلى تغييب المرئي وإقصائه، بدلا من إبرازه[9].

وقد تتشكل المفارقة في العنوان من خلال استعمال علامتي الاستفهام والتعجب في غير مواضعهما، وفي مواضع لا تتناسب فيها دلالات هاتين العلامتين مع المعنى الذي تتضمنه عبارة العنوان، مما يؤدي إلى بروز الوظيفة البصرية . حيث تحدث الدهشة مع أول لقاء بصري مع الجملة العنوانية،

---

(1) السيميوطبقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص 101.

(2)محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص42.

(3) المصدر نفسه، ص18.

(4) غازي القصيبي: قراءة في وجه لندن، ص26.

(5) محمود درويش: ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا، ص110.

(6) انظر: وقوفا بها، ص22.

(7) انظر: شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص ص62–64.

(8) انظر: محمد عبد المطلب: ظواهر شعرية في شعر الحداثة، ص ص73–74.

(9) انظر: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، ص ص91–103.

كما في عناوين **(إلى ليلى..؟!)** عند طاهر زمخشري [1].و**(فعل ماض..؟)** عند ثريا العريّض [2].

ويميل عدد من الشعراء إلى تكرار رسم هاتين العلامتين في بعض عناوينهم، لإحداث المفارقة والخروج عن المألوف والعادي عبر تأكيد معنى الاستفهام . أو التعجب فيها، كما في :**(يا أخضر...إنهم يتربصون بك !!!)** عند عز الدين المناصرة [3]، و**(أين وجهي..؟؟)** عند أحمد الصالح [4].

ثانيا: الوظيفة التشويشية

يبدي (إيكو) أسفه لكون العنوان مفتاحاً تأويلياً [5]، ذاهبا إلى أن العنوان "ينبغي أن يشوش الأفكار لا أن يوحدها" [6]، غير أن التشويش الذي يرمي إليه (ايكو) ثيلا يراد به التشويش الرخيص، بل هو التشويش الهادف والذي أدنى موجباته جر المتلقي إلى (لعبة القراءة).

ففي عنوان **(جملة موسيقية)** [7] يكاد يكون وضع هذا العنوان على رأس نصه ضرباً من جمع المتضادات، إذ لا تبدو في الظاهر أدنى علاقة بين العنوان والقصيدة. الأمر الذي يؤشر نشاط الوظيفة التشويشية التي يخلقها العنوان مع نصه الأم (القصيدة) فيزعزع بذلك علاقته المرجعية به، هذه الزعزعة من شأنها أن تفتح ثغرة في قراءة العنوان في ضوء قصيدته. إذ أن كلا منهما يدلل على نفسه بمعزل عن الآخر، بحيث تسود القطيعة التامة بينهما ظاهراً، ذلك أن هذا العنوان لا يقول إلا جملة موضوعية تؤشر اختصاص النص العنواني (جملة) بالحقل الموسيقي.

ولما كانت متعلقات الحقل الموسيقي، تكاد تكون معدومة في المعطيات النصية للقصيدة على مستوى المضمون إذا استثنينا الدال –قصيدة–في الجملة الشعرية الأولى فيمكن القول أن هذا العنوان بناء على ذلك تنشط فيه وظيفتان إلى جانب الوظيفة التشويشية وهما:

1–الوظيفة الأولى: هي الوظيفة (التعينية) حيث يعيّن العنوان قصيدته دون أن يقول في ماذا.

---

(1) طاهر زمخشري: ديوان ألحان مغترب، ص70.

(2) ثريا العريّض: ديوان امرأة دون اسم، ص139.

(3) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص469.

(4) أحمد الصالح: ديوان انتفضي أيتها المليحة، ص9.

(5) مع امبرتوايكو: عبد الرحمان بوعلي، مجلة نزوى، ع14، 1998: 65، وينظر العنوان والمعنى: امبرتوايكو، ترجمة كامل عويد، مجلة افاق عربية، ع18، 1993، ص 46.

(6) مع امبرتوايكو: عبد الرحمان أبو علي، مجلة نزوى، ع14، 1998، ص65.

(7) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مح2، ط2، ص411.

2–الوظيفة الثانية: هي (الوظيفة التحريضية) أو (الإغرائية) بتعبير (رولان بارت) وذلك باتكاء العنوان على بلورة نفسه بالإعتماد على المعجم الموسيقي الذي ينجح دائما في جلب الإنتباه جراء ميل النفس البشرية إلى استشعار الجمال الكامن في الإبداع الصوتي، والإنجذاب إليه عن طريق الموسيقى.

إن هاتين الوظيفتين كما يبدو تتحققان في المستوى النصي للعنوان باعتباره نصاً مستقلاً، لأن قراءة العنوان في ضوء قصيدته على المستوى الإيحائي يؤشر حضور وظيفة أخرى هي الوظيفة الوصفية التي تحاول تحديد سمة القصيدة وملابسات تكونها شكلياً، والقائمة على نظام المقطوعات الجملية. إذ تتبلور القصيدة بانبنائها على شكل مجموعة مقاطع متوازية تتفق من ناحية التركيب النحوي، وتوزيع الدوال ضمن هذا التركيب من جهة، وتختلف على مستوى المداليل باستقلال كل مقطع بدلالة خاصة به من جهة أخرى.

إن المتوالية المقطعية–المقاطع الستة التي تتشكل منها القصيدة–تتوالى قرائياً كتوالي وحدات الجملة الموسيقية التي يلح العنوان على بلورة نفسه فيها كرسالة، ويمكن توضيح ذلك بالجدول الآتي [1]:

الجدول رقم:(4)

رقم المتوالية	المرتكز الدال	حركته	لازمه أولى	لازمه ثانية
.1	شاعر ما	يكتب الآن قصيدة	بدلا مني	فلماذا...
.2	ولد ما	طير الآن حمامة	بدلا مني	فلماذا...
.3	طائر ما	يحمل الآن رسالة	بدلا مني	فلماذا...
.4	رجل ما	يغسل الآن القمر	بدلا مني	فلماذا...
.5	عاشق ما	يجرف الآن العشيقة	بدلا مني	فلماذا...
.6	فارس ما	يوقف الآن حصانه	بدلا مني	فلماذا...

يتضح من هذا الجدول أن تسويغ عنونة القصيدة بـ **(جملة موسيقية)** يمس مستوى نظام الرموز أكثر من مساسه مضمون القصيدة، مما يؤشر حضور الوظيفة الوصفية أيضاً جنباً إلى جنب مع الوظيفة التعينية و الوظيفة التحريضية، مع اختلاف كيفية حضور هذه الوظائف، ففي الوقت الذي تمركز حضور الوظيفتين التعينية والتحريضية في بنية العنوان باعتباره نصاً، نرى أن الوظيفة الوصفية قد تم حضورها في ضوء قراءة العنوان باعتباره نصاً موازياً للقصيدة. أي أن هذه الوظيفة لم تظهر إلا في حدود علاقة العنوان بالقصيدة.

(1) المصدر السابق، ص ص 411–415.

ثالثا: وظيفة تسييرأفق توقع القاريء ومفاجأته:

يربط "ياوس (HR Jauss) القيمة الجمالية للعمل الأدبي بدرجة انزياحه الجمالي عن أفق الانتظار (Horizon d'attente) المعهود، أي بمدى تعطيله للّتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعي، بتأسيس إمكانات جديدة للرؤيا والّتجربة. وبعبارة أخرى فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي تكون أكبر كّلما كان تغيير الأفق السائد ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه [1]، وعلى العكس من ذلك، فكّلما تضاءلت هذه (المسافة الجمالية) **La Distance esthétique**" اقترب العمل الأدبي من ميدان الفن الاستهلاكي والتسلية البسيطة. ولكن هذا الانزياح الجمالي الذي يكون محسوسا جدا لدى الجمهور الأول والذي يشعر به أول الأمر كمصدر للاندهاش والحيرة، يتضاءل شيئا فشيئا لدى الأجيال اللاحقة من القراء كلما تحولت الجدة الأصلية للعمل الأدبي إلى شيء بديهي ومألوف واندمجت بدورها في أفق التجربة الجمالية اللاحقة الذي يمكن أن يحدث انزياحا بالنسبة إليه [2].

بفضل مفهوم أفق التوقع يمكننا أن نفهم التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي، ويمكننا أن نستوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق التوقع المستقرة، بحيث تكون مجرد إعادة إنتاج لها أو تعديلها، أو تنحوإلى خلق آفاق انتظار أخرى جديدة تماما.

تشتغل المفارقة على كسر أفق توقع المتلقي الذي يفضل دائما أن يسبق الأحداث، ليتنبأ بنهايتها، وَتصَّاعد المفارقة، بمقدار ما يتمكّن صانعها من كسر أفق انتظار المتلقي.ففي عنوان **(الدانوب ليس أزرق)**[3] يؤشر الدانوب في مستوى الواقع نهراً ذا زرقة متميزة، و الدانوب الأزرق عمل موسيقي معروف للموسيقار **(شتراوس)**، و ذلك يعني فيما يخص قراءة العنوان أن طبيعة قناة الاتصال تفترض الاتفاق المسبق بين طرفي الاتصال على زرقة الدانوب اعتمادا على معطيات المستوى الواقعي، إلا أن الذي حدث في العنوان أنه نفى هذه الزرقة، الأمر الذي يؤشر حضور (وظيفة كسر أفق التوقع) في العنوان ،كما و يتأكد حضور (الوظيفة الإيهامية) الخاصة بالسياق الذي يفترض زرقة الدانوب على المستوى الواقعي، و نفي هذا الافتراض بناء على فهم جديد في مستوى العنوان.

و يفترض المرسل العنواني أن الاتصال سوف يتعثر بعد أن يفاجأ المرسل إليه بضرب ما هو قار لديه عن زرقة الدانوب ، لذلك يلجأ المرسل إلى استدراك الموقف بصياغة العنوان صياغة تضمن للمرسل إليه التواصل معه تحت ضغط (الوظيفة التحريضية) التي تبدو لصيقة هنا بوظيفة كسر أفق التوقع، الأمر

---

(1) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص166.

(2) انظر المرجع نفسه، ص167.

(3) ديوان محمود درويش، مج1، ط8، ص305.

الذي يدخل النص إلى مساحة القراءة بما يضمن للمرسل إليه منطقية نفي الزرقة عن الدانوب في المستوى النصي للعنوان – بوصفه نصاً مستقلاً، و ذلك يعني أن فاعلية وظيفة قناة الاتصال في هذا العنوان متوقفة على إدخال القصيدة إلى مساحة القراءة، و التي تشف عن وجود وظائف عنوانيه أخرى لغوية و نوعية.

رابعا: الوظيفة الإغرائية

لا شك أن وظيفة العنوان الرئيسية هي "إثارة فضول القاريء"[1]، أو كما يقول (بارث)"فتح شهية القراءة"[2]، وتكمن إغرائية عنوان القصيدة المعاصرة في اختياره المحكم والدقيق للمفردات المستفزة التي ترغم القاريء على دخول عالم النص"رغبة في التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)"[3]، فهو يتبع"استراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القاريء وحمله على المتابعة"[4].

إن العنوان المفارق بمثابة (الطُّعم) الذي لايقاوم، والعرض الذي لا يرد، فهو يدعوك دعوة ملحة إلى قراءة نصه، وهل يمكن للقاريء أن يطلع على العناوين التالية ولا تحدثه نفسه باستكشاف نصوصها؟ **(عرس في مأتم الحجاج)** [5]، **(بوح في موسم الأسرار)** [6]، **(جرس لسموات تحت الماء)** [7] **(أغنيات الورد والنار)**[8]،**(حديث الشمس والذاكرة)**[9]...

إن مركز الفتنة في هذه العناوين يكمن في براعة الانزياح والمفارقة، التي تثير فينا مجموعة من الأسئلة التي لا نلقى لها إجابات إلا بعد إطلاعنا على نصوصها الشعرية، هذا العدول هو الذي يخوّل للشاعر أن يقيم عرسا في مأتم، وأن يجعل للسماء جرسا، كما ويجعل لها مكانا آخر غير الذي هي فيه، ووحده الانحراف الذي يجعل للشمس حديثا تحاور به الذاكرة، وللأسرار مواسم(كالزروع) تباح فيها، وللورد والنار أغانٍ...

فالمفارقة المبنية على الانزياح في العنونة غواية تبعث في نفس المتلقي"قلقا سيميولوجيا"[10] لا يمكن التخلص منه إلا بالوقوف على النص، ولعل سبب هذا القلق السيميولوجي هو حرقة الأسئلة التي يثيرها العنوان.

---

(1) josep besa camprubi les fonctions du titre .p : 20 .

(2) ibid p : 25.

(3) بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص60.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) مصطفى محمد الغماري: ديوان عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص117.

(6) مصطفى محمد الغماري: ديوان بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر،198، ص113.

(7) محمد الأخضر فلوس: ديوان جرس لسموات تحت الماء، ص102.

(8) مصطفى محمد الغماري: ديوان أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1980، ص137.

(9) مصطفى محمد الغماري: ديوان حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1994، ص107.

(10)عبد القادر رحيم: علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، ص236.

من هذا المنطلق يمكن أن نستخلص من العناوين السابقة الأسئلة التالية:

–ما طبيعة الحديث الدائر بين الشمس والذاكرة؟

– ما كنه الأسرار التي سيبوح بها الشاعر؟ وهل لها موسم معيّن تباح فيه؟

– هل للورد والنار أغاني؟ ما طبيعتها؟

– كيف يجتمع العرس والمأتم في الزمان والمكان ذاته؟ ولماذا الحجاج بالذات؟

– هل للسموات جرس؟ وهل هناك سماوات أخرى غير تلك التي ألفناها؟

من هذه الأسئلة تنبجس إغرائية العناوين الشعرية المعاصرة التي تعد بحق "الشرك الذي ينصب لاقتناص المتلقي"[1].

خامسا: الوظيفة الشعرية:

وهذه الوظيفة موجهة بقصد إظهار جماليات العنوان الفنية، وقد عدها محمود الهميسي من مظاهر سحر العنوان، وشعريته المتأنقة التي لا تصف محتوى النص، بقدر تعبيرها عن لذة الكتابة ومتعة الإبداع. وقد ازدهرت هذه الوظيفة بفضل جنوح الشاعر المعاصر إلى المبالغة في استخدام الصور المدهشة وصياغة التعبيرات المثيرة، كعنوان **(حقائب البكاء)** [2] عند نزار قباني، و**(الرعد الجريح)** [3] عند خليل حاوي، و**(كيف أكتب فوق السحاب؟)** [4] عند محمود درويش.

– (كيف أكتب فوق السحاب؟)[5]:

تشترك عناصر التواصل اللغوي في أنها تحاول نقل المعنى إلى المرسل إليه، والمعنى بهذا التصور لا يأتي أو يتشكل من عنصر مستقل من عناصر التواصل، بل يظهر كحصيلة لا نساق معطيات المرسلة وفاعلية التواصل التي تحددها المرسلة جنباً إلا جنب مع المرسل والمرسل إليه.

إن قراءة العنوان في ضوء ذلك تؤشر فاعلية علامة الاستفهام التي تعد عنصرا عنوانياً مركزياً في تحقيق وظائف هذا العنوان، إذ تظهر هذه العلامة علاقة المرسل بالمرسل إليه، أي أنها تدل على حضور المرسل كذات متعينة تختفي خلف السؤال الذي يشف عن ضرورة تواجده، بتوجيه الرسالة إليه من قبل المرسل، فالسؤال على المستوى المنطقي يقتضي جواباً، وحتى وإن خرج السؤال إلى غرض مجازي فإن ذلك لا ينفي بحال حضور

(1) المرجع السابق،.236

(2) نزار قباني: الأعمال الشهرية الكاملة، ج1، ص471.

(3) خليل حاوي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص417.

(4) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ط8، ص477.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

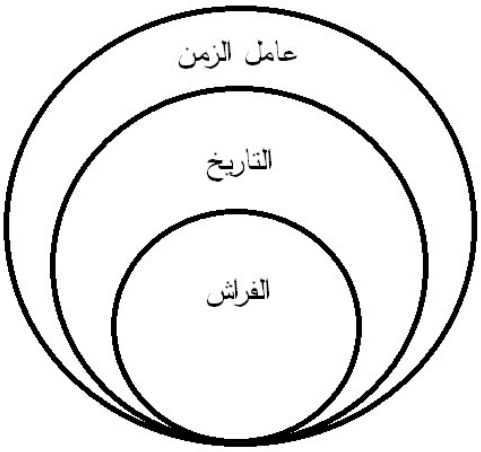
الآخر. المرسل إليه –كوجهة تتوجه إليها الصيغة الاستفهامية. وذلك يعني أن الصيغة الاستفهامية التي يتشكل منها العنوان (كيف أكتب فوق السحاب؟) يستحضر ويركز ضمناً على المرسل إليه بما يؤشر حضور (الوظيفة التأثيرية)، وإن كان ذلك لا ينفي حضور (الوظيفة التعبيرية) المركزة على المرسل (من خلال الضمير المستتر الخاص بالمرسِل في الفعل أكتب). يضاف إلى ذلك (الوظيفة الشعرية) التي تركز على الرسالة نفسها مانحة إياها سمتها الأدبية التي تتجلى في العنوان باعتراض الذات المعنونة –استفهامياً–على موضوع الكتابة فوق السحاب في المستوى النصي للعنوان، باعتباره نصاً مستقلاً.

– **(نؤرخ أيامنا بالَفراش)** [1]:

إن قراءة هذا العنوان المفارق في ضوء وظائف اللغة تؤشر هيمنة الوظيفة الشعرية على تركيبته، والتي –تبرز من خلال اهتمام دوال العنوان بإظهار هذه الوظيفة من خلال اتخاذ الفَراش–المعروف بقصر عمره متكأ لتاريخ الأيام وما يترتب على ذلك من دلالات توحي بالتحسر على قصر الزمن، الأمر الذي تنكفئ المرسلة العنوانية على نفسها لإظهار شعريتها، وذلك من شأنه أن يهز علاقة الدوال بمدلولاتها. و يؤثر بالتالي على طبيعة الدلالات المتوالدة عن ذلك ، و تكمن شعرية المفارقة في هذا العنوان من خلال ربط التاريخ فيها بالفراش ، وقيام هذا التركيب على اختيار لفظة(فراش) من بين مجموعة ألفاظ أخرى كان يمكن لها أن تحتل موقع (الفراش) فيه، إذ التأريخ عادة ما يتخذ من الزمن أداته الأساسية(الساعة ،اليوم، الشهر، السنة...)، إلا أن إرادة التدليل على قصر الزمن قد دفع الشاعر إلى التوفيق بين الأرخنة والفراش باستغلال الرابط الخفي بين الاثنين، والكامن في كون كل منها يؤشرهما يشكل عامل الزمن أساسا فيه، بما يمكن توضيحه في الشكل التالي:

(1) المصدر السابق، ص372.

المخطط رقم:(19)

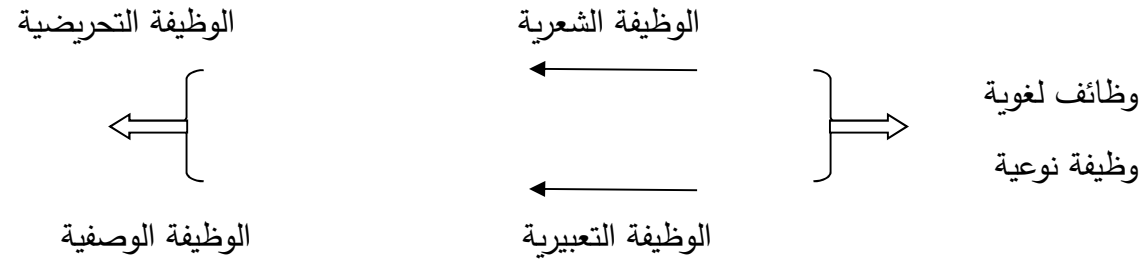


وتبدو الوظيفة التعبيرية الخاصة بالمرسل مرتبطة في هذا العنوان بالوظيفة السابقة وذلك عن طريق حضور الذات متضمنة في الدالة الجمعية (نون) في (نؤرخ أيامنا).

إن تآزر الوظيفتين الشعرية والتعبيرية في تشكيل خصوصية هذا العنوان المفارق قد ترتب عليه استدعاء نوعية للعنوان، إذ استدعت الوظيفة الشعرية الوظيفة التحريضية الخاصة بتكوين دافع قرائي يطبع النص العنواني بطابع يغرى المتلقي بالقراءة –بسبب شعرية العنوان مما يستثير المتلقي، ويحرضه للدخول إلى مساحة القصيدة.

نخلص من ذلك أن العنوان (نؤرخ أيامنا بالفراش) يؤشر في مستواه النصي –باعتباره نصاً مستقلاً–وظيفتين لغويتين استدعتا بدورهما وظيفتين نوعيتين –خاصتين به كنوع، وكما هو موضح بالمخطط الآتي:

المخطط رقم:(20)



إلا أن الوظيفة الشعرية تبقى هي الوظيفة المهيمنة جلياً في المستوى النصي لهذا للعنوان.

تحضر مفارقات اللغة والشكل حضورا قويا في عنوان القصيدة العربية المعاصرة، ولعل طبيعة العنوان الشعري المبني على ازدواج البنية– أي اعتماده على بنية لفظية ظاهرة وأخرى سياقيةغائبة– هو ما يساعد على خلق هذا النوع من المفارقات، إذ نجد المفارقة اللفظية التي هي من أوضح أشكال المفارقة شعرا ونثرا.و هذا حكم ينطبق على وجودها في عناوين القصيدة العربية المعاصرة .فالمفارقة ما تقول شيئا على المستوى

الظاهر لتخفي نقيضه على مستوى الباطن وتريد من المتلقي أن يدرك البنية النقيضة التي يخفيها العنوان في لعبة لغوية ماهرة بين طرفين: صانع المفارقة ومستقبلها، إنّها مفارقة تقوم على تحميل الألفاظ دلالات أخرى غير دلالاتها المعجمية، وبذلك تفتح للمتلقي باحة التأويل.

تستخدم المفارقة اللفظية آليات عديدة لتنفيذها كالتناقض الظاهري.

إلى جانب المفارقة اللفظية تحضر أنواع أخرى من المفارقة التي تتمظهر على مستوى اللغة المكونة لنسيج العنوان باعتباره نصا مستقلا، فنجد المفارقة الرومنسية والمفارقة التصويرية، إلى جانب مفارقة السلوك الحركي ومفارقة النغمة.

على مستوى بنية العنوان، تتمظهر المفارقة في العنوان المفرد كما في العنوان المركب، وهذا ما يؤكد لنا بأن النص العنواني على إيجازه إلا أنه خطاب مفارقة بامتياز.

يمارس العنوان المفارق وظائف متعددة، بعضها متداخل، فإلى جانب وظيفة كسر أفق التوقع، ينهض العنوان بالوظائف: الشعرية، الإغرائية، التشويشية...إلخ)

الفصل الثالث:

جماليات المفارقة السياقية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة

المبحث الأول: المفارقة السياقية بين دلالة العنوان ودلالة القصيدة

1. **المفارقة الدرامية**
2. **مفارقة الأحداث**
3. **مفارقة الموقف**
4. **مفارقة المفاجأة**

المبحث الثاني: مفارقة العنوان والتناص في القصيدة العربية المعاصرة

المبحث الثالث: المفارقة السياقية بين دلالة العنوان وعتبات القصيدة

المبحث الأول: المفارقة السياقية بين دلالة العنوان ودلالة القصيدة

تنتقل المفارقة في سياق هذا المبحث إلى نطاق أرحب، حيث ترتبط المفارقة بسياق أوسع من نطاق الجملة، هو **سياق الموقف**، لذا يسمى هذا النوع من المفارقة **بالمفارقة السياقية**، فبينما تحد الأدوات اللّغوية في المفارقة اللّفظية من انتشارها، نجدها في المفارقة السياقية تنفتح على باحات التأويل. ونعني بالمفارقة السياقية تلك التي تستوعب نصا متكاملا يجسد علاقة الّذات المتكّلمة أو الموضوع المَتكلَّم عنه بالبيئة المحيطة به، أو بالآخرين الحافين به في زمان ومكان محددين،والواقف هنا يقف بسلوكه وفكره موقفا يكشف من خلالهما عما يحيط به ومن يحيط به بوصفهما وسائل مساعدة، أو عوائق حاجزة أمام سلوكه وفكره ورغباته وطموحاته،فيتخذ من ذلك موقفا محددا، يحاول من خلاله تغيير الواقع، أو تعديله على أقلّ الاحتمالات، وقد تكون المفارقة ركيزة هذا الموقف، حتى يمكن القول إّننا أمام مفارقة سياقية وقد سماها بعض الدارسين**المفارقة الموقفية** [1]**(Ironie situationnelle)**.

وسواء انتشرت المفارقة أو انكمشت، فإنها تمتلك القدرة على استيعاب كلّ ما يقع في منطقة نفوذها من المواقف والأحوال، والأطر الزمانية والمكانية.

في المفارقة اللّفظية يكون المعنيان الظاهر والباطن في مواجهة مباشرة على خلاف المفارقة السياقية أو مفارقة الحدث، التي تتطّلب خفاء وعمقا في البحث عن طرفي المفارقة داخل بنية العنوان أو داخل القصيدة، وقد تحتاج إلى استنباط وتحليل لجملة العنوان وربطهما بالمتن النصي نفسه، فالمفارقة اللفظية أشد وضوحا وطفوا على سطح النّص من المفارقات الأخرى ذلك أّنها تعتمد بالأساس على النّتلاعب باللّغة والمراوغة باللّفظ للوصول إلى تحقيق البنية المفارقة. وقد جمع سعيد شوقي أوجه الالتقاء والافتراق بين المفارقتين: اللّفظية والسياقية والمتناثرة في كتاب (ميويك) (المفارقة وصفاتها) في الجدول الآتي:[2]

الجدول رقم:(5)

مفارقة اللغة	مفارقة الموقف
*تكشف عن حقيقة تكمن وراء المظهر. *الحقيقة المكشوف عنها افتراض. *يوجد معنى يؤدى. *تثير أسئلة تقع في باب البلاغة والأسلوب. *ينظر إليها من جهة صاحب المفارقة. *تميل إلى أن تكون ساخرة.	*تكشف عن حقيقة تكمن وراء المظهر. *الحقيقة المكشوف عنها حالة. *لا يوجد معنى يؤدى بالضرورة. *تثير مسائل فكرية. *ينظر إليها من وجة نظرالمراقب المتصف بالمفارقة. *تميل إلى أن تكون مأساوية أو كوميدية أو فلسفية.

(1) أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة، أبن زيدون نموذجا، ص ص134،133.

(2) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص179

نستنتج من الجدول السابق أن هنالك أوجه التقاء وأوجه اختلاف بين الشكلين الرئيسين للمفارقة، أي: مفارقات اللغة ومفارقات الموقف. ويمكن الوقوف على جملة من الملحوظات من خلال الجدول السابق نلخصها كالآتي:

– يمكن أن تتحّقق المفارقتان اّللفظية والموقفية في النص نفسه فوجود إحداها لا ينفي وجود الأخرى.

– كلٌّ من المفارقتين اّللغوية والسياقية تتطلبان وجود بنيتين واحدة سطحية والأخرى خفية.

– يصعب في أحيان كثيرة الفصل بين المفارقتين لتداخلهما مع بعضها البعض.

إن بناء المفارقة في هذا النمط على الموقف والسياق الممتد [1] جعل حضوره في الأعمال الأدبية ذات المنحى الدرامي الأصيل، مثل القصة والمسرحية أوضح من حضوره في الشعر، ومن هنا فرع بعض النقاد من هذا النمط ما دعوه: المفارقة الدرامية، وإذا اقتصرنا على الشعرفإن شواهد هذا النمط في القصائد–ولا سيما إذا كانت مبنية على القص، والأحداث، وتعدد الأصوات–أكثر من شواهده في العناوين ذات التركيب النصي الموجز، ولعل البعد الكلي في هذا النمط من المفارقة هو ما دفع محمد العبد إلى أن يسميه: المفارقة البنائية.

غير أن الباحث حين يتجاوز العلاقات الضيقة داخل العنوان، وينظر إلى علاقاته السياقية الممتدة مع النص المعنون، ومع النصوص الأخرى السابقة له؛ فسيجد شواهد بينة على المفارقة السياقية بين العنوان والنص من جهة، ثم بين العنوان والنصوص الأخرى السابقة له من جهة أخرى.

ومن أمثلة المفارقة السياقية بين دلالة العنوان ودلالة النص: "**قيتارة الأمل**"[2] عند بلند الحيدري، وهو عنوان لقصيدة مليئة باليأس والإحباط، ومن الأمثلة كذلك: "**جواب**"[3] عند سعدي يوسف، وقد اختاره عنوانا لقصيدة مكتنزة بالأسئلة، ومن الأمثلة: **أضحكناك** [4]، وهو عنوان قصيدة رثائية عند غازي القصيبي.

---

(1) انظر: موسوعة المصطلح النقدي، ج4، ص ص71–74.

(2) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها، وبناء المفارقة، ص171، والمفارقة والأدب، ص29،2425.

([3]) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة،ص44.

(4) غازي القصيبي: ورود على ضفائر سناء، ص59.

أولا: المفارقة الدرامية

1- مفهوم الدراما:

تعني الدراما في مفاهيمها: الصراع بأي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي" هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وإن كان ظاهرا فهو يستخفي وراءه باطن"[1].

وإذا كانت الدراما تعني الصراع، فإنها-في الوقت نفسه-تعني الحركة: الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن فكرة إلى وجه آخر في الفكرة. ولعل من أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا ذاتيا صرفا. "وفي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة"[2]. وهي -كما يرى عز الدين اسماعيل-دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة من ذوات، وتعيش في عالم موضوعي وتتفاعل مع هذه الذوات [3].

يقوم هذا النمط على مزايا تتجه به إلى مغايرة النمط السابق، فاذا كانت المفارقة اللفظية مقصودة لذاتها إذ تقوم مفردات وتراكيب بإنتاج دلالتها وبناء أركانها، فان المفارقة الدرامية لا تقوم إلا على تصوير حالة أو حدث أو تبني موقف ما يمكن من خلالها إدراك أبعاد كل منها أن يُرى فيها وجه المفارقة على أن من يقوم بالتنبه إلى هذا النمط من المفارقة والوعي بأبعاده هو المتلقي، كما يمكن القول بان المفارقة الدرامية تستند في تناولها إلى مرجعيات تاريخية وفكرية ونفسية. ولهذا السبب ذهب بعضهم إلى أنها لا تدرك إلا بعد الوعي بالحدث أو الموقف الذي سيقت من أجله، فقد لا تدرك بكلمة ولا بجملة بل ربما تمتد أبعادها لتغطي النص كله، إلا أن ذلك لا يقيم حدا فاصلا بينها وبين المفارقة اللفظية، فربما توظف مفارقة الموقف الألفاظ بقدر معين لتغطية أبعادها.

إن المبدع من خلال هذا النمط من المفارقة، يرمي إلى تأسيس موقف معين من الوجود، أو يسعى إلى المشاركة في التعبير عن أوجه الحياة والمجتمع بحسب رؤاه الخاصة وثقافته، لذا قسم بعضهم هذا النمط من المفارقة إلى نوعين المفارقة الدرامية ومفارقة الموقف الفلسفي.

2- تقنيات المفارقة الدرامية:

ارتبطت المفارقة الدرامية بالأساس بالمسرح، فهي متضمنة بالضرورة في أي عمل مسرحي، لكن هذا لا يعني عدم وجودها خارج المسرح، وهي تكون أبلغ أثرا عندما يعرف المراقب ما لا يعرفه الضحية، وإلى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان الفكر الدرامي، نجد خاصية رئيسة لهذا التفكير هي:

(1) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، د.ط،1972، ص:279.

(2) ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص:46.

(3) المرجع نفسه، ص:280.

التجسيد" لأن التفكير الدرامي لا يتوافق ومنهج التجريد. فالدراما أو الحركة لا تتمثل في المعنى، وإنما تتمثل في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة [1].

وليس من السهل أن تتحقق الدراما في بنية العنوان الموجزة المكثفة، ما لم تتوفر فيه عناصر الدراما وهي: الإنسان والصراع وتناقضات الحياة. لذا نجد المفارقة الدرامية تسمى أحيانا المفارقة السوفوكليسية، أو الأوديبية؛ إذ إن (سوفوكليس) في مسرحيته بذر التناقض بين الإنسان، وما يحمله من مخاوف وآمال وطموحات من جهة أخرى. واللافت أن سوفوكليس قد أحاط أوديب بظلال الجهل والمعرفة، حين أكد حقيقة أن القدرأمر غيبي مجهول أبرز الواقع أمرا مدركا معلوما، والفعل المصنوع هو المدرك في اللحظة الحاضرة، لكن ثمة غيبيات تتعلق بهذا الفعل، فأوديب قتل والده دون أن يعلم أنه والده، وتزوج أمه دون أن يعلم أنها أمه، فهو –إذن–يقوم بأفعال يجهل حقائق كثيرة حولها.

ويؤكد خالد سليمان أن كون المفارقة الدرامية مرتبطة في الأساس بالمسرح، لا يعني عدم وجودها في أعمال غير مسرحية، بل يؤكد وجودها في نصوص كثيرة، بل وفي النص القرآني نفسه كما هو الحال في قصة سيدنا يوسف عليه السلام [2]. الذي يستضيف إخوانه في مصر وهم لا يعرفونه، في حين عرفهم هو. وربما أصبحت المفارقة فيها أقل أثرا لو لم يكن يوسف عليه السلام–يعرف إخوانه بينما القارئ يعرف ذلك.

وتعتمد المفارقة على بنية العمل أكثر من اعتمادها على علاقة الكلمات بدلالاتها، إذ يحققها "كلام شخصية لا تعني أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة، إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم، وإشارة لا تقل عنها ملاءمة إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلف تماما لما جرى كشفه للجمهور"[3].

وتتحقق المفارقة الدرامية أيضا عندما نرى شخصية ما، تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من الأدوار وخاصة عندما تكون هذه الأمور–بالصورة التي تراها الشخصية–مناقضة تماما لوضعها الحقيقي [4].

ويشير ناصر شبانة إلى أنه لا بد من توافر علاقة ما، بين ما تعلمه الشخوص وبين ما يعلمه الجمهور، هذه العلاقة تكون قائمة على شيء من التضاد أو الحرج، ولذا يخالط مشاعر الجمهور نحو الشخصية شيء من الخوف والترقب والتعاطف.

ويرى خالد سليمان: "أن التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله، وبين القدر العنيد الذي يحيط به،

---

(1) ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص:46.

(2) انظر: خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص:29.

(3) انظر: دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص67.

(4) المرجع نفسه، ص30.

ويوفر مجالا واسعا للكشف عن هذا النمط المميز من المفارقة"[1].

فالشخصية التي تحقق المفارقة الدرامية تتصرف بما ينم عن جهلها بحقيقة ما يدور حولها من أحداث، وهذه الرؤية متناقضة تماما مع حقيقة الأحداث الدائرة.

3- مفارقة الشخصية

إذا كانت العناوين قد عدت صور معرفة تحمل بين أهم ما تحمل، أطياف التجربة الإنسانية وهي تنعكس أبنية وألفاظا على مرآة العقل، فإن الشخصية تعد في مثل هذا التصور واحدة من أهم ملامح التجربة وأوضح أطيافها "إنها العنصر الذي تناط به مهمة الحركة بين مجالي المرجع والنص، من دون أن يفقد-خلال حركته وانتقاله-صورته الأولى، أو يغادر ملمحا من ملامحه، فهو يحافظ على درجة العلاقة التي تقام بين النص ومرجعه فتكون له حينئذ صورتان: صورة تاريخية وأخرى أدبية.

لا شك أن مفارقة الشخصية عنصر شديد الأهمية في البنية المهيمنة للمفارقة في النص العنواني، بل تكاد تكون العنصر الأهم في تشييد هذه البنية. وإذا كان من الثابت في تاريخ المفارقة وجود شخصيتين أساسيتين هما: شخصيتا الدعي... والمتواضع..... فنعتقد أنه يمكننا الاعتماد عليها في بناء تصور عام لمفارقة الشخصية في نصوص العناوين الشعرية المعاصرة.

والدعي شخص مخادع، يخدع نفسه أو يخدع الآخرين، وعلى الرغم من أنه عادة ما يكون موضعا للاستهزاء في الكوميديا أو الهجاء، فإنه في الدراما وخاصة في المأساة يكون موضعا للبطولة، أما المتواضع فيقصد به في هذا السياق: المتواضع الزائف الذي يحط من قدر نفسه، على عكس ما يفعل الدعي [2].

وعلى الرغم من أن الشخصيتين: الدعي والمتواضع الزائف تمثلان الخداع، فإننا يجب أن نلحظ بينهما بعض الفرق: فالشخصية الأولى أي الدعي، هي شخصية المخادع الذي يتخفى وراء أقنعة لا تنال من ذاته، فهي أقنعة مراوغة غير ملتزمة لأنها خادعة. أما الشخصية الثانية، أي المتواضع فهي شخصية مخادع ومخدوع في الوقت نفسه فهو غالبا ما يكون ضحية لادعاءاته [3].

سنحاول في دراسة المفارقة في الشخصية العنوانية بناء تصور لوجود الشخصية في العنوان ينبع من فكرة المفارقة في ذاتها.

إن مفارقات الدعي في هذا السياق تنبع من مصدر قوة، تأتي من مراوغاته الخادعة ومحاولته التعتيم على الخصم الجاهل بالخديعة، وهو ما يجعل من هذا الخصم ضحية أكيدة للمفارقة.

---

(1) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص68.

(2) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص162.

(3) المرجع نفسه، ص162.

أما مفارقات الضحية فتنبع من مراوغة سلبية، شيء ما يصيبها بالعطب وهو توجهها إلى النفس، إلى الذات بدل الآخر. "إن اختلاف طبيعة المخادعة هنا عن المتوقع وتوجهها إلى النفس بدلا من توجهها إلى الآخر يجعلها تتخذ بعدا مأساويا"[1]. من هنا نجد نوعين من الشخصيات المفارقة في العناوين ذات البناء الدرامي: شخصية الضحية وشخصية المراوغ.

4- شخصية الضحية:

تعد الضحية جزءا أساسيا لا غنى عنه في تركيب المفارقة." وقد كان اكتشاف الرومنسيين الألمان للعلاقة المركبة بين الإنسان والعالم تلك العلاقة التي يجد الإنسان نفسه فيها ضئيلا تجاه ما يلاحظه حوله من المفارقات الكونية إلى تحويل نركيز بقعة الضوء من صانع المفارقة إلى ضحيتها"[2].

والجلي أن المبدع الذي يوظف المفارقة الدرامية يقوم بدور (محرك الدمى)، أما الشخصية فإنها تتصرف تصرفا متقنا"يتفق وهذا الجهل"[3]. ومن غير شك فإن المبدع يصبح صانع الأقدار النصية، ناقلا هذه القدرة إلى السارد العليم في النص الأدبي غير المسرحي. إن السارد العليم في النص الأدبي يكتشف عالم النص بمظهريه: الخارجي والداخلي، ويفيض على حيز العلم والمعرفة، تاركا للشخصصيات داخل النص أن تتوزع على ثنائية الجهل والمعرفة.

المدهش في المفارقة الدرامية أن الشخصية تتصنع دوما إتقان دورها في الجهل وعدم المعرفة، هي شخصية ملتزمة بدورها، لا تخرج عليها البتة، هذا الالتزام يدفع المتلقي أو القاريء إلى التوتر أكثر، حين يبصر الشخصية تسير إلى سقوطها أو حتفها أو نهايتها مشيا واثقا لا يحيد عن الدرب مع أنها تتخبط في ظلمات الجهل، فيصبح المتلقي العليم بالخاتمة أقل رغبة في الصبر، لا ينتظر حقيقة ما ستأتي، لأنه ببساطة يعرف الحقيقة، إنه يرغب بالصراخ لينبه الشخصية إلى ما ينتظرها.

- **"حكاية عباس"[4] لأحمد مطر:**

إن ما عناه دارسو المفارقة بهذا الاستخدام ليس معناه أن المفارقة لا يدركها الشاعر – الضحية – أو أي شخص آخر ، بل أن مفارقة الشخصية هي التي نسمع فيها صوت الشاعر نفسه ، الشاعر ذي الشخصية الواضحة المحددة، ومن يوظف هذا الشكل من المفارقة عليه أن يمتلك دليلا خارجيا – قرينة – "يستخدمه هو وحده ، فهو يستطيع أن يمتدح علانية أحد السياسين وهو يعلم أن هذا السياسي فاسد، أو

(1) المرجع السابق، ص ص162 -163.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 42.

أن يكون هذا الكاتب قادرا على الاعتماد على ضحيته الذي لايرى التناقض الداخلي"[1]ومن خلال هذا الشكل من أشكال المفارقة نقرأ عنوان قصيدة " **حكاية عباس** " للشاعر أحمد مطر :

يتعمد الشاعر تسمية معينة في هذا العنوان، وهو اسم (عباس)، وإذا ما تفحصنا (لسان العرب) نجد التعريف التالي: عباس هو "الكريه الملقى، الجهمُ المُحَيَّاَ [2]، و"عَبَس الرجل: اتسخ" [3] والعباس هو الأسد الذي تهرب منه الأُسد "[4].

من هذا المنطلق، يضعنا الشاعرمن خلال العنوان أمام حكاية مليئة بالبطولات والمغامرات بطلها شخصية (العباس)، رمز القوة والبطش.ولكن سرعان ماتنهار هذه الصورة، لتتكشف لنا صورة أخرى صادمة عن شخصية(عباس)، يقول الشاعر:

"عباس" وراء المتراس
يقظ ...منتبه ...حساس
منذ سنين الفتح ... يلمع سيفه
ويلمع شاربه أيضا ..
منتظرا ... محتضناً دُفّهْ!
.....
عبر اللص اليه .. وحل ببيته
أصبح ضيفه
قدّم عباس له القهوه.
ومضى يصقل سيفه
.....
صرخت زوجته: عباس
الضيف سيسرق نعجنا
عباس اليقظ الحساس
قلب أوراق القرطاس
ضرب الأخماس لأسداس

(1) مريم خلفان حمد: السخرية في روايات أميل حبيبي، ص48.

(2) ابن منظور: لسان العرب، الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، تونس،2005، ح3، باب العين.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أرسل برقية تهديد! "[1]

فجعل اسم العلم المختار مفارقا بدوره أو جامع مفارقات، فهو الأسد الذي كانت الأسد تهرب منه في زمن العباسيين – العصر الذهبي للأمة الإسلامية–حين كان يؤخذ المسلم والعربي مأخذ القوي، ويحسب له ألف حساب، فعبّاس–الأول–هو الماضي يمثل القوة (أسد+ النسبة إلى جد العباسيين) وعباس – الثاني – هو الحاضر الذي يمثل القذارة والتجهم.

المفارقة هنا تبدو واضحة حيث تتضارب معها الأفكار والمواقف في سخرية مرة، تثير الضحك والبكاء.

ففي "حكاية عباس" نلحظ تلك المفارقة التي لا تكاد تخفى وهي من أهم وأبسط هذه الأشكال، وهي المفارقة ذات الطابع الشخصي، فـ" عباس_ الضحية " اتكأ عليه أحمد مطر ليوصل لنا الفكرة المفارقة لفظا: فالضحية – عباس:

"يقظٌ ...مُنْتبهٌ... حَسَّاسْ " [2] لكن مع ذلك فقد:

"بلع السارق ضفة ..."[3]

و

"عبر اللص إليه ...وحل بيته ..."[4]

وقد قتل أولاده وراود زوجته أيضا:

"صرخت زوجته: عبّاس

أبناؤك قتلى: عباس

ضيفك راودني عباس "

قم أنقذني يا عباس

وما كان من عباس سوى أن ضرب " الأخماس لأسداس" وأرسل برقية تهديد ...وأكثر من ذلك فلما يسأل عباس هذا عن سبب صقله لسيفه يجيب:

"لوقت الشدة " [5]

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، لندن، ط1،2000، ص ص17–18.

(2) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، لندن، ط1،2000، ص18.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدرنفسه، ص18.

فما يكون على الشاعر سوى أن يدعوه لمواصلة عملية صقله لسيفه ليزيد بذلك في إبراز المفارقة الدرامية، ويرفع من شدة توتر السخرية. و"عباس" هنا هو صورة ذلك المواطن العربي، أو بالأصح – النظام العربي – الذي يجهز الجيوش، ويشتري الأسلحة ليعرضها في المناسبات، وليس لمحاربة العدو الاسرائيلي.

ويقدم لنا الشاعر مظفر النواب نموذجا آخرلهذا النوع من المفارقة، وذلك في عنوان: "**عبد الله الإرهابي**" [1]. يقول الشاعر:

يا عبد الله بساعات الضيق
تحولت الدبابات أرانب
فتلت أسلحة الجيران شواربها ليلا وصباحا
حلقت وتصابت
وغدا الميثاق القومي بدون شوارب [2]

يوظف الشاعر في هذا العنوان شخصية قد تكون من صنع خياله، ولاشك أنّ اختياره لاسم (عبد الله) ليس من باب الصدفة وإنّما قد يحمل دلالة تعمق المعنى وتثير فضول القارئ، مما يجعل النص مبنيا على مفارقة كلية بدءا من عنوانها، "فعندما تتم عنونة النص ب(**عبد الله الإرهابي**) قد يتجه ذهن المتلقي إلى حكايات تروي قصة إرهابي حقيقي له مغامرات تتناولها القصيدة، ولكن تحدث المفاجأة مع مظفر النواب في أنه يجعل القصيدة كلها إدانة لمن يعتقدون أن (عبد الله) رمز كل مقاوم شرعي– إرهابي حقًّا"[3]، فدلالة الاسم هي من يولد أولا الاحساس بالمفارقة، ليليه خطابه الشعري الساخر.

والشاعر ومن خلال مخاطبته لـ(عبد الله الإرهابي) يدعو القارئ إلى الإحساس بروح المفارقة الساخرة التي تسري في كيان نصه مستترة، مختفية وراء الكلام الملفوظ. فعندما يتلقى القارئ عبارة " تحولت الدبابات أرانب" ينتابه الضحك، في حين يشعر بألم عميق. فأنّى لهذه الأسلحة المدمرة أن تتحول إلى حيوان ضعيف جدا وقت الحاجة؟ إنّه لأمر مضحك مبكي.

وتظهر حدّة المفارقة أيضا حين يردف:

"فتلت أسلحة الجيران شواربها ليلا ونهارا"

إذ يقوم هذا التناقض في الدلالة على إدانة القمم العربية الجيران–التي يستهين ويسخر من أسلحتها التي يراها لا تقوى إلاّ على حلاقة شوارب هذه الأرانب المذعورة بالأساس من أي مخلوق، ثم تقوى المفارقة في هذا النص حين يقذف الشاعر صاروخه اللغوي الساخر بعبارته:

---

(1) مظفر النواب: الأعمال الشعرية الكاملة، دار كنوز للنشر والتوزيع، ط1، ص160.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) أوس داوود يعقوب: مظفر النواب شاعر الثورات والشجن، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2010، ص92.

"غدا الميثاق القومي بدون شوارب"

ليدين الوضع العراقي الراهن، هذا الذي يوفر للشاعر فرصة انتقاء أبشع المفارقات ليعضد بها موقفه الساخر داخل بنية قصائده، وهكذا يضعنا هذا النص الشعري أمام مفارقة مضاعفة للسخرية، ذلك أنّها تجمع بين المتناقضات وجمالية القبح في آن واحد.

تشكل المفارقة الدرامية صورة أدبية للإنسان في مواجهة الحياة وصراعه مع الكون، إنها تعيد تشكيل حياة الإنسان السائر حتما إلى الموت، الجاهل بموعد مجيئه، مع أنه قادر على أن يجعله يأتي في أي لحظة، لكنه يلتزم بالجهل، منتظرا لحظة اكتشاف الحقيقة التي هي أيضا لحظة النهاية.

جهل الإنسان هذا انعكس على المبدع الذي نفخ فيه من روحه في إطار جديد يلتزم بالثنائية نفسها، ويتصرف باعتباره الخالق للنص، القادر على كل شيء فيه.

وقد تقترب المفارقة الدرامية من مفارقة الحدث اقترابا قد يصل حد التلاصق، فكلتاهما تسير الأحداث لتصل إلى نهاية المفارقة، لكن الفارق الضئيل والجوهري بينهما يكمن في الجهل والمعرفة ، إذ أن هناك طرفا أو أكثر عليما بالنهاية منذ بداية الحدث في المفارقة الدرامية، أما مفارقة الحدث فتركز التركيز كله على المفارقة في الحدث بين مقدماته ونتيجته فقط، إذا أخذنا قوله تعالى :"قالوا إن يسرق فقد سرق أخاه من قبل فأسرها يوسف في نفسه ولم يبدها لهم قال أنتم شر مكانا والله أعلم بما تصفون".(يوسف: 77). ، فيوسف عليه السلام يعلم أنهم إخوته، أما هم فيجهلون أنه يوسف، وهم لا يدركون أن كل ما يحدث مدبر يعلمه يوسف كل العلم، هنا مفارقة درامية ، أما افتراضنا أن يوسف لا يعلم أنهم إخوته، فإنه يعني أن ما يجري مفارقة في الحدث، ولذلك قال تعالى:"فأسرها يوسف في نفسه" على اعتبار أنه يعلم أن هذا غير صحيح البتة.

-"أجافيكم لأعرفكم" لصلاح عبد الصبور [1]

في قصيدة صلاح عبد الصبور- أجافيكم لأعرفكم- يعطينا الشاعر هذه الصورة الواضحة للمفارقة الدرامية حيث تظهر و تلعب دورها الواضح في رسم معالم القصيدة و فيها نجد الشاعر ينطلق من عكس ما هو متعارف عليه، فمعرفة أي شخص، يعني طباعه، أخلاقه ...إلخ ينبغي لنا أن نصاحبه لا أن نجافيه، فيبدأ بصورة – أجافيكم لأعرفكم- ويبني على هذه المفارقة قصيدته، يقول الدكتور محمد فكري الجزار إن العنوان " يؤسس سياقا دلاليا يهيء المستقبل لتلقي العمل.."[2] و عليه فإن عنوان صلاح عبد الصبور يهيئ القارئ لتلقي المفارقة الأساسية، فنجده منذ البدء يحضرنا لتقسيم الرسالة التي يبعثها لنا إلى شطرين:

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت،1998، مج1، ص183.

(2) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د،ط،1998، ص45.

ولكن
أنا شاعر
لي بظهر السوق أصحاب وأخلاء
سأرجع في ظلام الليل وأسمر بينهم
لأرقد وحيدا أسقيهم ويسقوني
تطول بنا أحاديث الندامى
أجافيكم لأعرفكم"[1].

فالقصيدة منذ بدايتها تبدأ في تجهيزنا لرسم صورة المفارقة ويبدأ هذا الرسم بالتدريج، فعبد الصبور رغم أنه شاعر إلا أن له بقلب السوق أصحاب وأخلاء، وهنا يترك لنا المجال واسعا لرسم تفاصيل المفارقة الساخرة، فالشاعر هذا الإنسان المميز، غير العادي، نادرا ما نجده يصاحب الناس ويشاركهم حياتهم. وكتب التاريخ مليئة بأخبار الشعراء المنعزلين عن مجتمعاتهم، فهذا شاعر الأزد، الشنفري يقول:

"أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل
ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل [2]

والشاعر صلاح عبد الصبور نفسه يقول: "فإن كل فن عظيم لا يولد إلا في ظلال التوحد"[3]، ويستشهد بمقولة (باسكال)، وهي أن "من بلغ الأربعين ولم يكره البشر فكأنه لم يعرفهم بعد "[4]. وبمقولة (نيتشه) "ليس هناك فنان يستطيع أن يحتمل الواقع، لأن من طبيعة الفنان أن يضيق ذرعا بالعالم..."[5]

ويبقى الشعر في نظر صلاح عبد الصبور كما يقول عنه:

" الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجني خوفا
وحينما ناديته، لم يستجب

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، ص184.
(2)الشنفرى: لامية العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1980، ص51.
(3) صلاح عبد الصبور: ديوان الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت،1998، مج2، ص11.
(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

عرفت أنني ضيعت ما أضعت"[1].

إن المفارقة الدرامية تأخذ أكثر من شكل تقني، فقد تكون ثنائية الجهل والمعرفة دائرة في النقيضين الزمنيين: الماضي والحاضر، فيكون الجهل واقعا في حيز الماضي، أما المعرفة فتقع في حيز الحاضر، وهنا تتكيء تقنية السرد على القص الاسترجاعي، فتنتقل دائرة الضوء من الشخصية هنا عاجزة تمام العجز عن فعل أي شيء عبر استرجاع الماضي، والندم دون استطاعتها تغيير ذلك الزمن.

وتبرز التقنية الأخرى لهذه المفارقة في مفهوم الإضاءة المستبقة، إذ يلجأ السارد عبر عبارة اعتراضية إلى استباق النتيجة، فيقول مثلا: مشى–والنهاية معلقة –في ذلك الطريق.

ويشرع في إبراز معاناة الشخصية مع العلم بحتمية النتيجة. أما التقنية الثالثة فتبرز في الإضاءة الأخرى، إذ يجعل السارد الشخصيات الأخرى تعلم حقيقة الأمر باستثناء تلك الشخصية، كأن يقول: كان يمشي في تلك الطريق، كلهم يعلمون أنه يمشي في طريق نهايته مغلقة، وهذا يعني أن طرفا على الأقل من الأطراف يعلم حقيقة الأمر.

ثانيا: مفارقات الأحداث

تتقاطع المفارقة الدرامية مع مفارقة الأحداث في عناصر الصراع والحركة والشخوص، ولكنها تختلف عنها، في كون مفارقة الأحداث، يساير فيها جهل الضحية جهل عند الجمهور الذي يشارك الضحية غفلتها، "وحين تتكشف الحقيقة للضحية وللجمهور، تتولد مفارقة الأحداث.

تتحقق مفارقة الأحداث عندما يكون هناك تناقض أو تعارض بين ما نتوقعه وبين ما يحدث، وحينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعا غير متوقع للأحداث يغلب ويخيب توقعاتنا وخططنا.

وقد أشار (ميويك) إلى هذا التداخل بين المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث وفرق بين النوعين من خلال مثال يتلخص في المدرس الذي قام بترسيب طالب في امتحان ما في الوقت الذي كان فيه هذا الطالب قد مثل يصرخ بيقين تام ، أنه أدى امتحانا ممتازا وأنه ناجح في الامتحان دون أدنى شك، فالحالة هنا تمثل حالة مفارقة، أما بالنسبة للآخرين فإنه لا يوجد شيء من المفارقة إلا بعد أن تظهر نتيجة هذا الطالب، فتكتمل مفارقة الحدث، بظهور خيبة أمل الضحية، وهو هذا الطالب، بينما المفارقة الدرامية تكون موجودة، قبل ظهور النتيجة، فالمدرس على علم بها، والضحية–أي الطالب –يتصرف بما يتناقض وحقيقة الوضع الذي مثله بجهله حتى ظهور النتيجة .

(1) المصدرالسابق ،ص11.

ويمثل عنوان قصيدة" **دعوة إلى حفلة قتل** "[1] للشاعر نزار قباني هذا النوع من المفارقة أصدق تمثيل.ذلك أن تتابع المتناقضات في نص العنوان هو الذي ولد المفارقة ، من خلال التعارض بين المستويين: مستوى الانخداع الذي صنع الثقة عند متلقي العنوان، بل وتوقع الأحداث السارة والأخبار السعيدة، ومستوى الحقيقة الذي يضمره الشاعر؛ حيث تلغي النهاية المستوى الأول، حين تتضاد مقدمات الأحداث أو أسبابها مع نتائجها، "وفي هذا المنحى من التضادات يؤدي الحدث عكس ما هو متوقع منه بطريقة فجائية، غير متوقعة على النقيض مما هو منتظر باطمئنان"[2].

1- المفارقة والحدث الواقعي:

إننا ننطلق من أن القصص التي تتضمنها العناوين الشعرية مقترح فني، لا يحمل نوايا التاريخ ومتطلباته، فليس علينا أن نسعى إلى محاكمة قصص العناوين محاكمة تاريخية أو ننظر إليها من منظور تاريخي، أو نذهب إليها بوصفها انعكاسا دقيقا للواقع، فهذه الأحداث ليست تاريخا محققا وإنما هي فن يجد التاريخ فيه صداه.

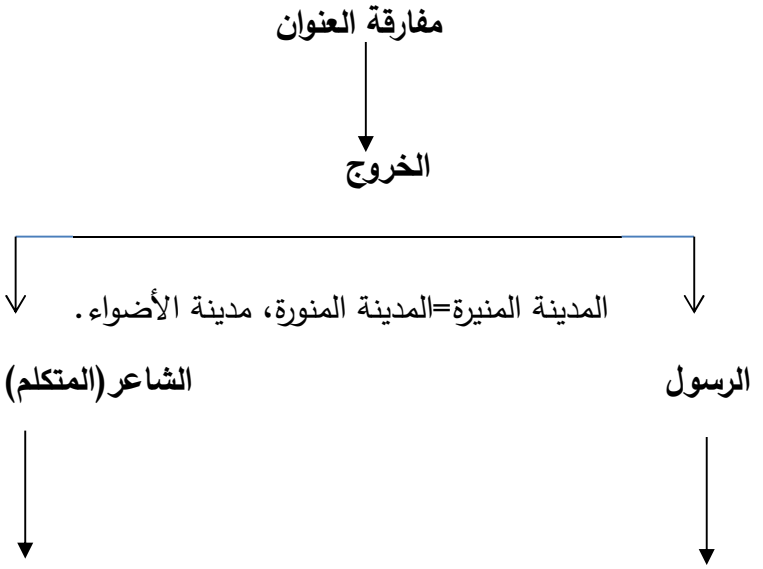
تتولد مفارقة الأحداث أيضا عندما تتضاد الأحداث الواقعية مع بعضها البعض، من خلال التضاد بين حدثين مختلفين، كل منهما مستقل عن الآخر، ولا يستطيع أي من الحدثين توليد المفارقة إلا في وجود الآخر، وإن كانا يرتبطان معا بسبب في عمق النسيج القصصي، ونجد هذا النمط واضحا في عنوان "الخروج" لصلاح عبد الصبور.

فلفظة "**الخروج**" تدّل أول ما تدّل على معنى الانتقال من مكان إلى آخر مفتوح ولأنّ العنوان لا يمكن قراءته كنّص إلاّ داخل نص أكبر هو القصيدة التي تحمله فإنّنا نجد أنّ قصيدة "الخروج" مبنية على مفارقة تاريخية كبرى، يمثلها قطبان متقابلان يسيّران حركية القصيدة في تناغم عجيب، إذ يتجسد أمامنا موقفان تاريخيان متقابلان و متناقضان، أحدهما تاريخي الوقائع و الأحداث و الزمن و الثاني تاريخي الرسم و الصورة، مفترض أو مصنوع، إذ يقف أمامنا من الزمن الماضي، الرسول صلى الله عليه و سلم ومن الزمن الحديث الشاعر(المتكلم) و محور هذه المقابلة و التناقض هو (المدينة). ويمكن كتابة المفارقة في هذه القصيدة على الشكل التالي:

المخطط رقم:(21)

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 240.

(2) دي سي مويك: المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص:97.



ونلاحظ هنا أنّ تخريج القطب الأول هو نتاج عملية القراءة فكلما ينطق الشاعر بموقف إلاّ يخرج من خلفه الموقف المقابل، الضديّ، المفارق ليصنع لنا مفارقة الأحداث؛ حيث يقف أمامنا الشاعر متكلّما معتمدا على رصيدنا المعرفي عن هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم وخروجه وصاحبه أبي بكر الصدّيق من مكة إلى المدينة، ولولا هذا الرصيد المسبق لما أمكننا قراءة مفارقة العنوان التي أعطانا الشاعر شطرها ثمَّ الأدوات التي تسمح لنا برسم شطرها الثاني.

لا يخرج من هذه المفارقة إلاّ ويدخلنا مفارقة أخرى لكن هذه المرة باستحضار صورة أخرى للخروج دائما وهي خروج لوط عليه السلام من مدينة "سدوم"، المدينة الآثمة وبالطريقة السابقة نفسها، يستحضر شطرا من المفارقة التي هو بطلها وصورتها، ويكمل القارئ الشطر الثاني تلقائيا بحكم المعرفة القبلية بالقصة–المذكورة في القرآن، وتكون المفارقة كالتالي:

المخطط رقم:(22)

لـــوط ——————————— الشاعر

في مأمن لأنّ ربّه قد حماه ———— ما زال آثما ولا مأمن له

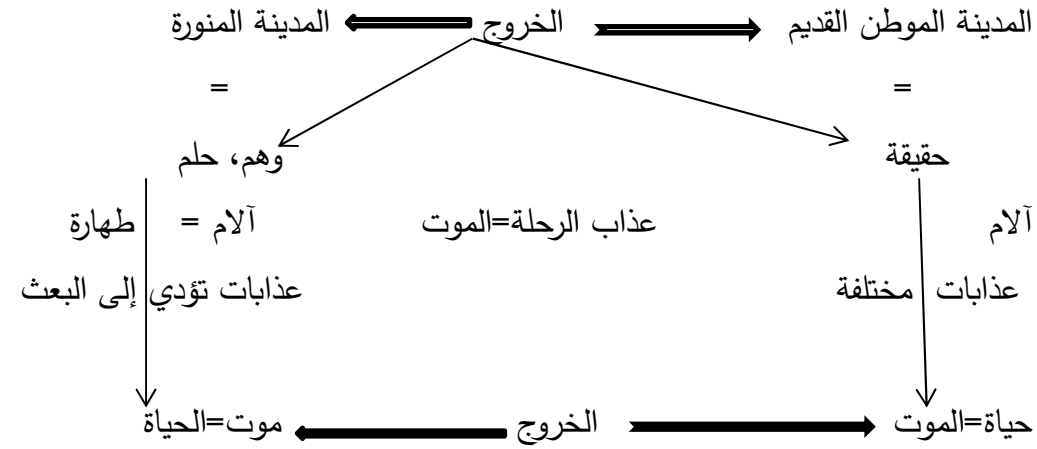
↓

كما ورد في القرآن.

وبتعرّفنا على دلالة المفارقة في عنوان هذه القصيدة نكون قد فتحنا بابا كبيرا لفهم النّص "... فما كان غامض الدلالة في أوّل القصيدة أخذ يفسر نفسه بنفسه الآن، وبذلك يكون الترتيب الفني في القصيدة مترابطا ترابطا عضويا، وثيقا بحيث إننا لو ألغينا منها بيتا أو مقطعا لاختل المعنى عندئذ"[1].

عندما نتناول القصيدة بالتمحيص سنجد أن اختيار الشاعر عنوانا لقصيدته–الخروج–لم يكن إلا إشارة منه لمساعدة القارئ على فهم المفارقة التي بنى عليها نصّه، فبالإضافة إلى ما سبق نقرأ " الخروج" كرمزٍ من رموز الحريّة الإنسانية على طريقة الصوفيين والرومانتيكيين الذين يحتمون بالطبيعة البكر، بحثاً عن المعنى المتلاشي في دنيا الناس المليئة بالفوضى. ويمكننا أن نلخص مفارقة الحدث في هذا العنوان من خلال لم شتات المفارقات المتناثرة في أرجاء القصيدة:

المخطط رقم:(23)



وهكذا كانت قصيدة الخروج فالبدء كان بالخروج من المدينة القديمة والانتهاء كان بالخروج من الواقع إلى الحلم نحو المدينة المنيرة.

(1) عبد الله الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة، فصول،1984، مج4، ع4، ص102.

ولنبدأ مع القصيدة في رسم تفاصيل هذه المفارقة، فالخروج تمّ من المدينة الأصل ـ الأولى ـ أو الموطن القديم القرية، الطفولة، الحياة، ...

" أخرجُ من مدينتي، من موطِني القديم"[1]

والخروج تمَّ ليلاً، لأن الليل آمن لمن يريد التخفي، فالليل حافظ الأسرار:

" . . . ثمّ اشتملت بالسماء النجوم

أنسلّ تحت بابها بِلَيلْ"[2]

بعد أن ترك أثقال عيشه الأليم و دفن ببابها سرّه قد يكون: حكاية حبّه، خيباته، مغامراته أو روحه فالسّر عند الإنسان المصري هو الروح فهم " ... يقولون عند وفاة الشخص بأنّ الله أخذ سره "([3]و أعلن أنّه لم يأمن " الدليل" حتى لو خاف من أن يضّل في الصحراء، و الناس منذ القديم إلى اليوم لا يأمنون السير في الصحراء دون دليل من أبنائها، مّمن يعرف كثبانها و رمالها و رياحها...

" لا آمن الدليل، حتىّ لو تشابهت عليّ طلعة الصحراء وظهرها الكتّوم"[4].

ثمّ يبدأ الشاعر في ربطنا بما نعرفه من تراثنا الديني وهو ما يعزّز رؤيته ويوّثق علاقتنا بنّصه، انطلاقا من هذه العلاقة الجديدة التي ستصبح بين النّص والنّص المستحضر قصة خروج الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة. وليضاعف من حجم المأساة فهو يضاعف في ما فعله بإرادته و رغبته عند خروجه من مدينته القديمة، فهو لم يفعل مثل النبي محمد –صلى الله عليه وسلم –عندما اختار أبا بكر الصدّيق رفيقًا في رحلته بعد أن خرج من مكّة فقد قال:

" لم أتخيّر واحدًا من الصحاب

لكي يفدّيني بنفسه، ...."[5]

ولم يترك في فراشه أحدًا ليضللّ طالبيه مثلما فعل الرسول صلى الله عليه وسلم بتركه علّياً في فراشه ليضلل أبناء القبائل الذين قرروا الاشتراك في هدر دمه، فهو يقول:

" . . . لم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاّب "[6]

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:235.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عبد الله الغذامي: قصول، 1984، مج4، ع4، ص101.

(4) صلاح عبد الصبور: الاعمال الشعرية الكاملة، ص235.

(5) المصدرنفسه ، ص235.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويعلِمنُا أنّ خروجه ليس فيه سبيل للتراجع أو العودة إلى الخلف، فكأنّه خروج الروح من الجسد وكل محاولة منه للعودة إلى الموطن القديم تجعل مصيره كأهل " سدوم"، مدينة لوط، التي مسخ الله ساكنيها على طغيانهم وكفرهم بنبي الله ـ لوط ـ وهي التي أمر الله نبيّه وأهله أن لا يلتفتوا وراءهم كي لا يصيبهم ما أصاب ساكنيها، يقول تعالى: " ... فَاسْرِ بِأَهْلكَ بِقِطْعٍ مِنَ اللَّيلِ ولاَ يَلْتَفِتْ مِنْكُمُ أَحَد"[1].

عندما يتوّقف الشاعر أمامنا بهذا الموقف الجريء فهو يزداد عنفوانا وجرأة عندما يقول مخاطباً الندم وصعوبة الصحراء طالباً منها أن لا تتبعه نحو عالمه الجديد وأن تبقى من الزمن الماضي:

" سوخي إذن في الرمل، سيقان الندم

لا تتبعيني نحو مهجري،

...

تحجّري كقلبك الخبيء يا صحراء [2]

ونراه يطلب من الصحراء رحلة الخروج، لحظة بين الحياة والموت، ... أن تكون متحجّرة، جامدة، مؤلمة كي تنسيه آلام الرحلة وتذكار ما طرحه من آلام وهنا تقرأ مفارقة الشاعر الساخرة، فعذاب الرحلة طهارة من العذاب والموت في الصحراء بعث، يقول:

" لومتّ عشتُ ما أشاء في المدينة المنيرة"[3]

وهذه المدينة المنيرة، الحلم، هي:

" مدينةُ الصحو الذي يزخرُ بالأضواء

والشمس لا تفارقُ الظهيرة

...

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءًا

مدينة الرؤى التي تمّج ضوءا"[4]

لقد كان البدء بالخروج من المدينة القديمة وكان الانتهاء بالخروج من الواقع إلى الحلم نحو المدينة المنيرة ولأجل هذا كان الخروج هو محور القصيدة وحامل مفارقتها. ومفارقة للأحداث هنا متتابعة ومتتالية، والموقف يحمل دعوة للخروج والخلاص ولا يكون هذا إلاّ سريعاً.

---

(1) سورة هود، آية81.

(2)صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:235.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر انفسه، ص273.

تتولد مفارقة الأحداث إذن عندما تتعارض الأحداث الواقعية مع بعضها البعض، من خلال التضاد بين حدثين مختلفين، كل منهما مستقل عن الآخر، ولا يستطيع أي من الحدثين توليد المفارقة إلا في وجود الآخر.

2- المفارقة والحدث الأسطوري:

إن أهمية الأسطورة تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية، ومن كونها تمثل انعكاسا للاشعور الجمعي، مما يجعل استدعاءها يستدعي معها فضاءها التخييلي والوجداني ودلالتها الرمزية الموحية. إن استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، وتوظيفها في عنوان القصيدة المعاصرة، توظيفا مفارقيا، ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي. وإذا كان الرمز الأسطوري الشرقي الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري، الذي يجري استدعاؤه في عناوين قصائد الشعراء المعاصرين، فإن التراث الأسطوري الغربي يأتي تاليا معبرا عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تداخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى، في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ.

إن توظيف الرمز الأسطوري في عنوان القصيدة يجب أن يكون نابعا من حاجة العنوان إلى استخدام تلك الأحداث، وما تمتلكه من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة، لأن على هذا الاستخدام أن يتجاوز ذكر الرمزالأسطوري، أو الحكاية الأسطورية إلى"مستوى الاستلهام والاستيحاء والتوظيف المفارق من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية"[1] .

ونقرأ في قصيدة الشاعر اللبناني خليل حاوي " **السندباد في رحلته الثامنة**"[2] تلك القدرة الفائقة على رسم مفارقة الحدث الأسطوري، من خلال استدعاء شخصية تاريخية هي (السندباد) لتكون هي صانعة كل مفارقات الأحداث. ومن خلالها يرصد لنا مفارقة الموقف التي تطبع حياة هذا الإنسان المعاصر، فبين المثال والواقع، بين الحقيقة والحلم، بين التفاؤل والتشاؤم يقف السندباد رحالّة، نبيّا، إنساناً. والقصيدة بالفعل " ... من أغنى القصائد التي وظّفت هذا الرمز الشعبي، ونفخت فيه حياة جديدة " [3].

والسندباد كما نعرفه من التراث الشعبي هو ذلك الرحالة الذي ذكرته حكايات شهرزاد وقد قام بسبع رحلات -كما يذكر في حكايات الألف ليلة وليلة-والمفارقة تكمن في كسر توقع القارىء، حين يضيف الشاعر رحلة ثامنة لم تكن عالقة بذاكرة المتلقي.

---

(1) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص62.

(2) خليل حاوي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت،2000 ص255.

(3) فريدة بوزيداني: المفارقة الساخرة في الشعر العربي المعاصر، ص76.

وقد قدّم لها الشاعر بتقديم نقرأه في الصفحة 253 من الديوان، حيث يخبرنا أن السندباد عندما سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، عصف به " ... الحنين إلى الإبحار مرّة ثامنة، وممآ يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنّه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا و هناك على أكداس من الأمتعة العتيقة و المفاهيم الرّثة، رمى بها جميعاً في البحر و لم يتأسف على خسارة، تعرّى حتى بلغ العري إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة..."[1]

إن مفارقة الحدث الأسطوري هنا هي في الواقع التقنية التي اعتمدها الشاعر ليصنع نصه، انطلاقا من العنوان؛ ففي المقطع الأول نجد التقابل بين أفعال الماضي والحاضر، فالماضي بكل ما فيه من صفاء وخير:

" داري التي أبحرتِ غرّبتِ معي" [2]

يقابل الحاضر بكل ما فيه من غربة الدار وحزن:

" تمتصنّي صحراؤه الحزينة"[3] وغبار ولأن السندباد يقف هنا على عتبة الماضي والحاضر فهما يتقاذفانه كما تتقاذفه الأمواج فتكون المفارقة في إظهار السكينة يقول:

" أمضي على ضوءِ حفيّ

لا أي يقينَه

فتزهر السكينة

وأرتمي والليلَ في القطار"[4]

نلاحظ أيضاً في المقطع الأول غلبة الأسماء و الصفات : الليل، المدينة ، صحراء، داري، خيرَ، البحار، دوخة، غربة، الحزينة، غرفتي، عتبتها، الغبار، الفرار، ضوء، خفيّ، يقينه، السكينة، الليل، القطار ... و الأسماء و الصفات تدّل على الثبات و الاستقرار عكس الأفعال المتحركة... لكن ماضي السندباد كان حركيا لكنها حركية المتقدر، فالسندباد كان يخرج مغامراً يمّر بتجارب صعبة لكنّه يعود محمّلاً بالغنائم و الحكايات من رحلاته ...إذا فماضيه مشرق ، منير ، وغلبة الماضي في المقطع للتأكيد على حميمية هذا الماضي و لكن أيضاً لبيان وقعه الشديد على السندباد الذي يريد أن يقوم برحلة ثامنة

(1) خليل حاوي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص253.

(2) المصدر نفسه، ص255.

(3) المصدرنفسه ، ص255.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

للتخلّص من رواسب داره القديمة ـ رحلاته السبع ـ ذكرياتها، ورغم إغرائها له فهو يشعر بضرورة إفراغها و تغييرها لتحتضن هذا الوافد الجديد ـ السندباد الجديد ـ المتطهر ، يقول:

" أوّد لو أفرغتُ داري علّه

إن مرّ تغويه وتدّعيه"

ويواصل حديثه عن قديمه في المقاطع الثلاث الأولى وتستمّر مفارقة الموقف الأحداث الساخرة من كل شيء، فموسى يحفر وصايا ربّه العشر وهنا نستحضر ـ بكل بديهية ـ ذلك الجّو المقدس، لكن يصدمنا حاوي بما يحدث داخل هذه الأجواء المقدّسة:

" وكاهن في هيكل البعل

يرّبي أفعواناً فاجراً وبوم

يفتضّ سرّ الخصب في العذارى"[1]

فالأفعوان والبوم رمزيين لـ الرعب والشؤم، والفعل الشنيع الذي يقوم به الكاهن كلّها أمور تصطدم بالفعل الأول حفر وصايا الربّ وكأنيّ بالسندباد هنا يشرح لنا سبب رغبته في الخروج من داره القديمة فيبدأ مقطعه الثاني هذا بقوله:

" وكان في الدار رواق

رصّعت جدرانه الرسوم

موسى يرى

إزميل نار صاعق الشرر

...

هذا على جدار

على جدار آخر إطار:

... "[2].

فهذه الدار القديمة مسرح مفارقة ساخرة كبرى، ويستمّر الشاعر طوال المقاطع المتوالية في الحديث عن داره القديمة وما اكتنزه في رحلاته السبع وعن رغبته في الخلاص منها وما يستتبع ذلك من عواقب وكذلك عما ينتظره، ذاته، داره، من هذا القادم الجديد ويدخلنا في عوالم الوحي والنبوءة، فنعايش

(1) المصدر نفسه، ص259.

(2) المصدر نفسه، ص ص258-259.

أجزاءها المفارِقة لعوالم النفس البشرية ونعايش الانتظار الواله لتلك الحبيبة التي بدأت في الظهور، إذ يخاطب مرآة داره قائلاً:

" مرآة داري اغتسلي
من همّك المعقود والغبار
واحتفلي بالحلوة البريئهْ
كأنها في الصبح
شُقّت من ضلوعي
نبتت من زنبق البحار "[1]

ونتعرّف على تلك الحبيبة، فنقرأ شعرا أقرب إلى حديث عاشقين منه إلى حديث السندباد البّحار المغامر المتقلّب ... وينبثق ما كان السندباد الشاعر ينتظره، ذلك البعث الحضاري، والروحي، و"ينبثق من كل ما كان يفعم دار السندباد القديمة، داته القديمة، واقعه القديم، واقع آخر جديد بالغ النصاعة والشموخ. ويختتم الشاعر قصيدته بحساب الربح والخسارة كما يقوّمها السندباد يقول:

" ضيّعت رأس المال والتجاره،
عدتُ إليكم شاعرًا في فمه بشارة
يقول ما يقول
بفطرة تحسُّ ما في رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول"[2]

وعليه نرى كيان شخصية (السندباد وقد رسمت لنا فصول مفارقة متكاملة التفاصيل عبر رحلة ثامنة، فكانت رصيدًا لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين"[3].

(1) المصدر السابق، ص ص 279-280.
(2) المصدر نفسه، ص299.
(3) المصدر نفسه، ص253.

ثالثا: مفارقة المفاجأة

أساس هذه المفارقة"مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به"[1]، فيأتي على غير مألوف العادة، وعلى نقيض المتوقع، وغالبا ما ترد نهاية الموقف مخالفة لبدايته، فتفاجيء المتلقي وتصدمه.

ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة، ما نورده فيما يلي:

-**"حالة حصار" لمحمود درويش [2]:**

" لا ليل في ليلنا المتلألئ بالمدفعية
أعداؤنا يسهرون،
وأعداؤنا يشعلون لنا النور
في حلكة الأقبية

تجلت بنية المفاجأة في السطرين الأخيرين من المقطع الشعري، فعندما نقرأ العنوان **(حالة حصار)** متبوعا بالجملة الشعرية الأولى:

"لا ليل في ليلنا المتلألئ بالمدفعية
أعداؤنا يسهرون"[3]

تمر أمامنا هذه الصورة بشيء كبير من السواد، فالليل مليء بصوت المدفعية والأعداء لا ينامون كعادتهم لأنهم هم من يكسر صمت هذا الليل بمدافعهم، لكن يفاجئنا درويش بمفارقة ساخرة غريبة، فليل الأعداء رغم خطورته إلا أن لهؤلاء الأعداء فضل كبير، فبفضلهم، بفضل مدافعهم...(أضواؤهم القاتلة) تضاء أقبية المدينة المحاصرة ، وبدل استعماله لفظة "النار" أو "القنابل" نجد درويش يستعمل لفظة "النور". فكيف يمنح الأعداء النور وهم من يطفئ النور؟ وكيف يصبح العدو صديقا؟ يحدث ذلك فقط في عرف الشعر، حيث تختزل المسافات وتتداخل اللغة لتصنع الحدثو القصيدة، وتتحول اللغة الشعرية كما يقول كمال أبو ديب إلى "لغة للتضاد أو المفارقة الضدية" [4].

"عرس في القرية"لبدر شاكر السياب [5]:

([1]) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص56.

(2) محمود درويش: حالة حصار، رياض الريس للكتب، بيروت، ط2، 2002، ص10.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) كمال أبو ديب: الواحد/ المتعدد، البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، قصول، صيف1996، مج15، ع2، ص:45.

(5) بدر شاكر السياب: الاعمال الشعرية الكاملة، ص336.

إذا كان (جان كوهن) يشترط فكرة مشتركة أو "مجال خطابي واحد" يربط طرفي الوصل –وإن هذا المجال غالبا ما يوضحه"عنوان الخطاب" –فإن قصيدة "**عرس في القرية**" تقف على النقيض من هذا الاشتراط، إذ تتجلى مفارقة المفاجأة من خلال التعارض بين دلالة العنوان–بما تحمله من قيم، وعادات وتفصيلات –مع ما يقدمه نص القصيدة. فمن البديهي أن كلمة(عرس) تشير إلى مل ما هو مفرح، ومليء بالسعادة، فالعرس في قرية معينة يعني أنه عرس ريفي، وبغض النظر عن صفته(ريفي)، فإن كلمة (عرس) تدل على تحقق ارتباط معلن تحفه الأغنيات والرقصات والزغاريد في جو من المرح والسرور يسودان نفوس المحتفلين.

يضعنا الشاعر من خلال هذا العنوان في جو العرس، ويجعل توقعاتنا تتجه إلى القصيدة لمعرفة تفاصيل هذا العرس، غير أننا سرعان ما نتفاجأ وتخيب توقعاتنا بمعارضة كل الدلالات المتضمنة في كلمة(عرس)؛ فنص القصيدة يطفح بكل ما يناقض صراحة تلك الدلالات المتضمنة في العنوان، إذ يصدمنا–أولا –بموت النهار:

مثلما تنفتح الريح ذر النضار
عن جناح الفراشة، مات النهار
بعد ذلك تتوالى الدلالات الضدية:
مات حب قديم، ومات النهار
يا رفاقي سترنو إلينا نوار
من عل في احتقار
زهدتها بنا حفنة من نضار
ولو أنّا وآباءنا الأولين
قد كدحنا طوال السنين
أقفر الريف لما تولت نوار
أتركوني أغني أمام العريس
وأراقص ظلي كقرد سجين
كان وهما هوانا، فإن القلوب
والصبابات وقف على الأغنياء [1]

(1) المصدر السابق، ص363.

لقد خابت آمالنا، وصدمنا بدلالات معارضة لدلالة العنوان (العرس)؛ ولهذا فإن النص يتمفصل منذ بدايته ليبرزالمفارقة حال الانتقال من قراءة العنوان إلى السطرين الشعريين الأول والثاني، ومن ثم تتوالى المفاجآت عبر ذلك الحشد من الصور المأساوية المتلاحقة التي تزيد من حدة التناقض تدريجيا لتحول مشهد العرس الريفي إلى مأساة:

حتى أن (نقر الدرابك) في:

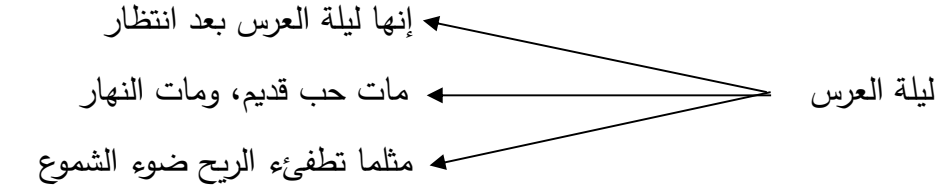
كأن نقر الدرابك منذ الأصيل

لا يخلو من تضاد مع ما يعقبه، فالموقف المأساوي الذي يشيع في النص يماهي تشبيه تساقط (نقر الدرابك) ب:

يتساقط مثل الدموع

أو كمثل الشرار

وإن (ليلة العرس) لم تعد تعني ما تعنيه عادة، بل تعني العكس:



هكذا يكون (نقر الدرابك) (دموعا) أو(شرارا) ينذر بدلالة مضادة لدلالة(العرس). وهكذا تنفصم الرابطة بين دلالة العرس في عنوان النص، ودلالة النص نفسه، فتنشأ المفارقة من التناقض بين العنوان **(عرس في القرية)**، ودلالة النص العامة. بل إن ثمة منافرة تتحقق على مستوى القصيدة بوصفها كلا، وعلى مستوى جزئياتها التي يشيع التضاد في تضاعيفها.

ولو تأملنا السطرين1–2 لوجدنا أنهما يفتقران إلى الرابط، أي أداة الربط. فالرابط السببي مفقود بين (إنها ليلة العرس...ومات حب قديم...)، الأمر الذي يؤدي إلى توقع وجود فصل هنا، لكننا لا نقر بوجود مثل هذا الفصل، فهناك وصل من نوع آخر، وصل يتحقق بصورة مضمرة عبر القران(...)، أي عبر حذف أداة الربط، وهويمثل الشكل الشائع للربط[1]، ويفضي هذا القران إلى نمط من الانزياح كان قد سماه كوهن **بالانقطاع**" المتمثل في وصل فكرتين لا تتوفران على أية علاقة منطقية بينهما"[2]، ويبدو، لأول

(1) بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، ص344.

(2) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص158.

وهلة، تفكك النص عبر ضياع الرابط السببي بين واقعة (العرس) وواقعة (موت الحب) و(موت النهار). وهنا بالضبط يكمن القران الذي يؤدي إلى بنية الانقطاع.

والسطرالثالث يكرس هذا الانقطاع من خلال تكريس التضاد من ناحية طرفه الثاني ليزيد (موت الحب) و(موت النهار) تحققا عن طريق تشبيهها بـ (إطفاء الريح ضوء الشموع). يمثل هذا التضاد بين (ليلة العرس) و(مات حب....، مات النهار) تضادا جزئيا يفضي إلى تضاد كلي بينه وبين عنوان النص، وتتوالى المسانيد المنافرة للمسند إليه(العنوان):

يا رفاقي سترنو إلينا نوار
من عل في احتقار
:
ولو أنا وآباءنا الأولين
قد كدحنا طوال السنين
:
أقفر الريف لما تولت نوار
:
اتركوني أغني أمام العريس
وأراقص ظلي كقرد سجين
وأمثل دور المحب التعيس
ضاحكا من جراحات قلبي الحزين
من هواي المضاع
من قلوب الجياع
حين تهوى، ومن ذلة الكادحين
سوف آكل حتى ينز الدم [1]

يبقى النص حتى نهايته يعبر عن المنافرة بين عنوانه ودلالته العامة. ولذلك تنبني القصيدة على مفارقة واضحة بين عنوانها ومضمونها. إذ لا يعود بإمكاننا استكشاف ذلك"المجال الخطابي الواحد"[2]

(1) بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 344.

(2) حسن ناظم: البنى الأسلوبية في شعر السياب: دراسة في "أنشودة المطر"، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2،2015،

الذي اشترطه(كوهن) لربط طرفي الوصل، وإذن فإن علينا أن نبحث عن وصل آخر يشبه الوصل المتحقق بين:

إنها ليلة العرس بعد انتظار

مات حب قديم، ومات النهار

أي علينا أن نبحث عن قران آخر يصل النص بعنوانه، ويعيد انسجام المسند(النص) مع المسند إليه(العنوان). وربما يتحقق هذا النوع من الوصل بممارسة لعبة التضاد الشاملة والقصدية، فنحن نجد أصداء(العرس) في أثناء النص، لكن النص نفسه يشوش هذه الأصداء ليحولها إلى غمغمات حزينة تعج بالأسى، وتسخر من نفسها، وتحيل بهرج العرس إلى أجواء كآبية تنسج خيطا خفيا يشد مفاصل النص، ويشد هذه الأخيرة بالعنوان عبر لعبة التضاد التي هيمنت على النص كله.

- **"مع جريدة" لنزار قباني** [1]

تقوم هذه القصيدة على طابع قصصي، والراوية فيه هي (المرأة/ العاشقة)، التي تتولى سرد الأحداث سردا مونولوجيا يغيب عنه الحوار الخارجي، ويتخذ صيغة الانثيالات العاطفية التي تسردها المرأة بمرارة، جراء التجاهل الذي يطبع سلوك الآخر–الرجل–بطابع يصوره رجلا مشغولا بحياته واهتماماته الخاصة، لا يدري أو غير عابيء بما يعتمل في ذات المرأة–الساردة–من عاطفة إلى الحد الذي يجعله ينسى أو يتناسى كل شيء حوله حتى الجريدة التي لا تكلف حاملها جهدا يذكر.

وقد يبدو عنوان القصيدة (مع جريدة) عنوانا فقيرا من الناحية الإيحائية كونه شبه جملة تقريرية تخلو من توظيف الأغراض البلاغية كالاستعارة أو المجاز وغيرها من الأغراض التي غالبا ما تكون ركيزة من ركائز الصورة الشعرية، إلا أنه –أي العنوان–يكتسب شعرية عالية في ضوء علاقته بقصيدته، إذ يشتغل دلاليا لدى قراءته مع القصيدة على تقنية المفارقة، إذ توحي تركيبة العنوان (مع جريدة) بدلالة اجتماع طرفين، طرف غائب يغيبه العنوان، والطرف الثاني هو الجريدة. وظاهر هذا الاجتماع يوحي لدى متلقي العنوان للوهلة الاولى أنه اجتماع حميم، وطقس شعري بطله الجريدة التي هي متعلق من متعلقات الحبيب، خاصة وأن نزار قباني يبرع في إقامة علاقات مودة بين المحب ومتعلقات محبوبه، إلى الحد الذي يجعل من الشال النسائي، وطلاء الأظافر، ومنفضة السجائر، وربطة العنق، وغيرها، مواضيع شعرية، لا لشيء إلا لكونها من متعلقات الآخر/ المحبوب.

إن العنوان في مستوى تركيبته يوحي هنا بمعية طرفين، ولكنه لا يشي بالكثير عن طبيعة هذه العلاقة المعية في بنيته. ويبدو هنا أن النص هو الذي يضيء عنوانه– وهذه سمة مركزية من سمات

(1) نزار فباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص121.

العنوان المفارقي بعامة– إذ أن قراءة القصيدة تؤشر أن ثمة تعارض يصعد إلى مستوى المفارقة في حركة لفظة(جريدة) في كل من العنوان والقصيدة، فعلى مستوى التركيب نجد أن لفظة الجريدة التي وردت مرتين في القصيدة في سطرها الأول والسطر ما قبل الأخير– قد جاءت معرفة ب(أل) التعريف– على خلاف ما هي عليه في العنوان– وهذا مؤشر تركيبي مفارقي يجعل (جريدة) العنوان غير(جريدة) القصيدة، على مستوى اللفظ، وأما على مستوى الدلالة فالقصيدة تتنكر للمعية التي يقر بها العنوان ويؤكدها، وتنتهي الجريدة في القصيدة إلى وحدة قاتلة يجعل منها معادلا موضوعيا للمرأة الحاكية. وما وحدة الجريدة، وإهمال الرجل لها، إلا تمويه دلالي لإهماله للمرأة التي راحت ترى في الجريدة ذاتها المهملة، وحبها المنسي الوحيد الذي ليس بمعيته أحد:

ودون أن يراني
ويعرف الشوق الذي اعتراني
تناول المعطف من أمامي
وغاب في الزحام
مخلفا وراءه الجريدة
وحيدة
مثلي أنا وحيدة [1].

إن نسيان الرجل للجريدة هنا ليس هو المشكلة بحد ذاتها، لكنها البعد الرمزي الذي وظفته القصيدة لتجعل من صورة المرأة الساردة، التي لم تنتبه إلى حمل الرجل لمعطفه، وانتبهت إلى نسيانه حمل جريدته، مما جعلها ترى في الجريدة ذاتها المهملة. وهكذا لم تعد الجريدة بمعية أحد كما يدلي العنوان، بل ظلت وحيدة تذكر المرأة الساردة بوحدتها وإهمال الرجل لها.

إن تأرجح لفظة الجريدة في النص والعنوان كما رأينا يصنع المفاجأة لدى المتلقي ويجعل من هذا العنوان عنوانا مفارقيا في مستوى علاقته بما يعنون.

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ص121.

المبحث الثاني: المفارقة السياقية والتناص في عنوان القصيدة العربية المعاصرة

يعني التناص تلاقح النصوص إبداعياً على أساس أن المنتج الإبداعي لا يتولد عن فراغ، فالمبدع ذاكرة وثقافة، وكونه كذلك يجعله أمام حتمية التأثر بما احتوت ذاكرته، واتسعت له ثقافته لدى إنتاج ما يعتزم إنتاجه. ومن هنا صار التناصيون ينظرون إلى أي منتج أدبي على أنه نتاج تأليف بتقنيات معينة، بحيث أن العمل الأدبي لا تتبع قيمته إلا خلال قدرته على استلهام سابقة، وإضافة جديد عليه [1].

وعلى هذا الأساس صار ينظر إلى النص على أنه " إنتاج منتَج" –بتعبير ستاروبنسكي [2]. وإنه " نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة " [3]. ويستقي (محمد مفتاح) اعتماداً على (كرستيفا)، و (أورفي)، و(لورانت)، و (ريفاتير)؛ فكرة موجزة يعرف بها التناص بأنه" فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عندياته ويتصيرها منسجمة مع فضاء بنائه و مقاصده، محوِّل لها بتمطيطها، أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالاتها أو بهدف تعضيدها"[4].

والمفارقة يمكن أن تدخل إلى التناص من باب أن التناص قد يقوم على التناقض [5].

مستوى المفارقة–إذا يبرز في النص الغائب [6]. والنص الغائب ركن من أركان التداخلات النصية التي تستند إلى العدول. يقول (رولان بارث):"إن النص، كدليل لغوي معقد، أو كلغة معزولة، شبكة فيها عدة نصوص. فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها. وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب، غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها"[7].

واستضاءة بهذا القول نقول إن قسما من أركان المفارقة يتأسس بوساطة صراع الشعر" العنيف مع الظاهرة اللغوية بعامة، ومع تلك العناصر الحضارية المتوارثة"[8].

---

(1)محمد مفتاح: تحليل النص الشعري، استراتيجية التناص، ص 121.

(2) في أصول الخطاب النقدي، تزفتيان تودوروف ورولان بارت وآخرون، ترجمة وتقديم احمد المديني، دار الشرون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1989، ص 103.

(3) المرجع نفسه، ص104.

(4) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص121.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) محمد بنيس: حداثة السؤالبخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص 9.

(7) قيس حمزة خفاجي: المفارقة في شعر الرواد، مطبعة دار الأرقم، بغداد،2007، ص71.

(8) المرجع نفسه، ص72.

يشكل الحضور التناصي في مفردات الخطاب العنواني ظاهرة بارزة وجديرة بالالتفات إليها والوقوف عندها، ذلك أن الشاعر المعاصر قد جمع إلى غزارة إنتاجه ثقافة تراثية واسعة لا تخفى تجلياتها على متتبع نتاجه الشعري. وهي ثقافة انسحبت على عناوين القصائد، شأنها شأن المتون الشعرية، انسحاباً واضحاً طبع نتاجه الشعري بمرجعيات نصوصية غزيرة. وسنحاول هنا في هذا المبحث الوقوف على آليات اشتغال التناص العنواني في نماذج مختارة، نحسب أنها يمكن أن تنهض بتصور أولي عن طبيعة اشتغال آلية التناص المفارق في عنوان القصيدة العربية المعاصرة:

أولا: التناص الديني

-"يوسف في بئر البترول" لأحمد مطر [1]:

يشير الشاعر في عنوان قصيدته إلى قصة سيدنا يوسف -عليه السلام-كما أوردها في القرآن الكريم ولكنه ليس في بئر ماء وإنما في بئر البترول، ثم يعبر الشاعرعن مأساته وأبناء جيله المعاصرين على يد الولاة والحكام ويعبر عن قضايا الإنسان العربي المعاصر ومأساته من خلال شخصية يوسف -عليه السلام-ويقوم بمقارنة بين الحديث والقديم ويقول:

سبع سنابل خضر من أعوامي
تذوي يابسة
في كف الأمل الدامي
أرقبها في ليل القهر...
يا صاحب سجني نبئنني
ما رؤيا مأساتي هذي؟
فأنا في أوطان الخير
ممنوع منذ الميلاد من الأحلام!
وأنا أسقي ربي خمراً
بيدي اليمنى
ويدي اليسرى تتلقى أمر الإعدام!
وأرى قبري...
وأرى حول البيت الأسود" بيتاً أبيض"
يجري بثياب الإحرام
يرمي الجمرات على صدري

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 92.

وأرى سبع جوارٍ كالأعلام...
وأنا أرقد في غيابه بئري
أشرب فقري
رهن البرد، ورهن ظلامي
وتمر السيارة تشري
من بقيا جلدي وعظامي [1]

لم يقتصر أحمد مطر في تضمينه على الاقتباس الجملي، بل تشيع في شعره معانٍ قرآنية توحي بتأثر الشاعر بالقصص القرآني وتعبيراته التي تتجلى روعة وإبداعا. فها هو يضمن قصيدته (رؤيا إبراهيم) [2] معالم من رؤيا سيدنا إبراهيم . عليه الصلاة والسلام. حين رأى في المنام أنه يذبح ولده وفلذة كبده إسماعيل . عليه السلام .، ولما هم بذبحه جاء الفداءً بذبح عظيم: { فَلمّاَ بَلغَ معَه السَّعْيَ قَال يبُنَي إني أرى في المَنامِ أنّي أَذبحُكْ فانظُر ماذا تَرَىً قال يأَبَتِ افعَل ماُ تؤْمرْ سَتَجِدني إن شاء الله من الصابرين* فَلمّا أسْلما وتلَّه للجَبينِ *ْ وناديناهْ أنْ ياإبراهيمُ * قَدَّ صدقْتَ الرُؤيآ إنّا كِذلكَ نَجْزي المُحسِنين * إن هذاَ لهُوَ البَلاءُ المبينِ وفَدْيناه بِذِبحٍ عظيم) .(الصافات: 107).يوظف الشاعر تلك القصة في تحوير واضح ومقصود إذ يقول:

يا مولانا إبراهيم
أغمد سكينك للمقبض
واقبض أجرك من أصحاب الفيل
لا تأخذك الرأفة فيه
بدين البيت الأبيض
نفذ رؤياك ولا تجنح للتأويل
لم ينزل كبش:
لا تأمل بالتبديل يا مولانا
إن لم تذبحه نذبحك
فهذا زمن آخر
يفدى الكبش بإسماعيل [3]

وهنا يعقد الشاعر مفارقة جميلة، فزمن الرؤيا اليوم غير زمن إبراهيم والفداء والمفدى يختلفان، ففي الوقت الذي كان يفدى إسماعيل بالكبش أصبح العكس هو الصحيح زمن الحكام. وإذا كان إبراهيم

(1) المصدرالسابق ،ص92.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(3) المصدر السابق، ص93

ينظر بعين الرحمة لولده، وينفذ أوامر الله عز وجل آملا رحمة ربه ومترجيا رضاه، فإن الحاكم خال من الرحمة ينتظر رضا أمريكا، فكل شيء مختلف، الرب مختلف والذابح مختلف والمذبوح كذلك وهذا زمن لا يقبل الافتداء. أي قيمة للإنسان العربي اليوم في نظر حاكمه؟ إنه أرخص ما يملك، بل هو أكثر دونية في نظر الحاكم من الحيوان.

- " أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش [1]:

في عنوان **(أنا يوسف يا أبي)** المقتطع من نصه، يعيد الشاعر كتابة القصة من الموروث الديني، والتي لها دلالاتها وإيماءاتها في الواقع المعيش يمثل فيها (يوسف)" قناعا يختفي وراءه الشاعر مقدما إفادته لقاريء لا يستطيع التمييز جيدا بين خيط الرؤية التاريخية، وخيط الرؤية الشعرية المجسدة للواقع، ليبدو النص ذا طبقتين، كل طبقة تذهب في اتجاه"[2].

والقارئ يدرك أن غرض الشاعر ليس توثيقيا، أو لرؤية تاريخية متوارثة، إنه يدرك أن النص يحمل من خلال لعبة التناص بنى مفارقة أبعد بكثير من رواية غدر الإخوة بأخيهم، إنها مفارقة مبنية على عنصر الدراما وهي في بدايتها مفارقة جاهزة يعرفها القارئ بمعرفته للقصة القرآنية لكنها تتطور لتصبح مفارقة الشاعر الخاصة، فبعد أن كانت الأولى، أي مفارقة التاريخ، قد صنعها إخوة يوسف، وكان يوسف ضحيتها باتت الثانية مفارقة، الشاعر صانعها وإخوة يوسف ضحاياها.

تحيل لفظة(يوسف) معرفياً إلى قصة النبي يوسف (عليه السلام)، تتمركز القراءة في حدودها كما وردت في القرآن الكريم، ويعاضدها في هذا لفظ (أبي) بوصفه استحضاراً ضمنياً لشخصية النبي يعقوب (عليه السلام)، وهذا ما يتأكد لنا في ضوء ما تدلي به القصيدة المعنونة من معطيات توظِّف فيها بعض مفردات القصة القرآنية كـ: (الإخوة، والذئب، والجُب، والكواكب الأحد عشر). تقول القصيدة:

"ياأبي إخوتي لا يحبونني
لا يريدونني بينهم يا أبي
أنت سميتني يوسفاً
وهم أوقعوني في الجُب واتهموا الذئب ...
أبتِ هل جنيتُ على أحدٍ عندما قلتُ:
إني رأيتُ أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم في ساجدين"[3]

بادٍ من العنوان بوصفه نصاً مستقلاً حضور شخصية النبي يوسف (عليه السلام) على مستوى الدوال جميعاً، فالأنا أناهُ، والاسم له، وياء النسب في (يا أبي) من متعلقاته و محيلة إليه، وهو حضور

(1) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص

(2) أقنعة الشعر المعاصر، ص123.

(3) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص292.

نتج عنه حضور الشخصية على مستوى السرد، فالذات الساردة في العنوان هي (يوسف) وهو لا يتحدث هنا بوصفه ذاتاً مجهولة لدى(الأب) ولا محاولاً إثبات هويته أمام أبيه كما يدل ظاهر العنوان، فالواقع والقصيدة معاً يؤشران لا جدوى تأويل لهذا، إذ يقتضي الواقع ألاّ ينكر الإنسان ابنه الذي يعيش في كنفه ويحظى بالرعاية والحب، وخاصة كما هي الحال مع النبيين يوسف ويعقوب (عليهما السلام).

إن تركيبة (أنا يوسف) في العنوان تتجاوز كونه اسم علَم يختص بالتعريف بشخصية نبي، وتفتح دلالته على معناه اللغوي الدال على الأسف الذي سيخلفه تآمُر إخوته في نفس الأب ، وفي نفس متلقي القصة على السواء، وذلك بتوظيف ما يمتلكه اسم العلم (يوسف) من طاقة جناسية يمكن أن تنحرف بها إلى (يوسف) للدلالة على الأسف ، فيستحيل العنوان تلميحاً ضمنياً من النبي يوسف لأبيه بأنه– و بسبب حسد الإخوة و ما سيقدمون عليه– سيكون جلبُ الأسف و الحزن للأب، و هذا ما يمكن أن يجد له تأكيداً في السورة نفسها، إذ جاء فيها على لسان يعقوب قوله تعالى:(وقال يا أسفي على يوسف وأبيضت عيناه من الحزن فهو كظيم).(يوسوف: 4).

إن زمن السرد في العنوان ينحصر بالمرحلة العمرية المبكرة من عمر النبي يوسف وهي مرحلة طفولته، بوصفه المحور الذي دارت حوله القصيدة، فجاء حديث يوسف فيها حديثاً يتناسب مع مدركات شخصية صغيرة السن من خلال تكرار ترديد تركيبة، ياأبي، ست مرات في القصيدة، وعدم القدرة على ربط الأسباب بالمسببات:

" يا أبت هل جنيتُ على أحدٍ عندما قلتُ

إني رأيتُ أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين"[1].

إن العودة إلى قراءة سورة يوسف و الوقوف عند أسلوب السرد القرآني لطفولته يوقفنا على أن كلاً من العنوان و القصيدة قد شكلا مفارقة حينما استنطقا (يوسف) وهو في مرحلة الطفولة، في حين أن القرآن الكريم قد غيّب هذا الصوت في هذه المرحلة، إذ لم يظهر صوت النبي يوسف بوصفه ساردًا إلا في قوله تعالى على لسان يوسف:(إني رأيتُ أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين). (يوسوف: 4).ولا يظهر له صوت بعد هذه الآية إلا وهو في بيت العزيز بعد لحظة المراودة، (قالت هيت لك قال معاذ الله) .(يوسوف: 23). و هذه المرحلة متأخرة و خارج اهتمام القصيدة المعنونة، و ذلك يعني أن الشاعر في القصيدة – و في العنوان بالنتيجة– قد وظف عينة من عينات النص القرآني وعمد إلى استبطان شخصيتها على نحويكسر توقع القارىءو يعطي القصيدة خصوصيتها مؤكداً قدرته على امتصاص وتحويل معطيات القص القرآني بما يخدم بناء القصيدة و شعرية عنوانها.

ثانيا: التناص الأدبي

(1) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص292.

-من روميات أبي فراس الحمداني لمحمود درويش [1]:

روميات أبي فراس الحمداني معطى شعري يتبلور كيوميات أمير وقع في الأسر، ضمّنها أبو فراس شكواه من ألم الأسر لدى الروم واستعطافه لابن عمه سيف الدولة وعتابه لتباطؤه بافتدائه، وحزنه لألم أمه عليه وجزعها لفراقه، وفخره بنفسه وقومه كنوع من ردة الفعل تجاه فقدان حريته وشوقه إلى استعادتها"[2].

إن هذا العنوان يوجه القراءة إلى منتج خارج نصي مستحضراً ملامحه الدائرة حول الشوق إلى الأهل والشكوى من عذاب الأسر، وتصبير الأم، والفخر بالذات والمجموع، وما إلى ذلك من مضامين متحورت حولها مجموع الروميات.

كما أنه يحدد جنس القصيدة على سبيل الترميز والمشابهة مضموناً، بكونها رومية أخرى تحاكي الروميات المعطاة تاريخياً، وتنتسب إلى أبي فراس الحمداني كما يصرح العنوان.

وإذا كان لكل قصيدة من القصائد الروميات لأبي فراس الحمداني موضوعاً خاصاً بها يرسله على شكل رسالة شعرية قصيرة في الغالب، فإن محمود درويش في روميته هذه قد استحضر جميع تلك الموضوعات وصهرها من خلال متعلقاتها كـ (الحمامة، وابن العم، والزنزانة)، وحضور الأمر، وغيرها من المفردات والصور التي توزعتها روميات أبي فراس، يقول درويش مثلاً:

"فلأكن ما تريد لي الخيلُ في العزوات
فإما أسيراً
وإما أميرا
وإما الردى
سوف أخرج من حائطي كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيدا
وأمشي إلى حلب
يا حمامة طيري برومِيتي
واحملي لابن عمي سلام النّدى [3]

إلا أن قراءة القصيدة وإن وشت باستحضار وتكثيف روميات أبي فراس تكثيفاً مسايراً على مستوى المضمون -كما في هذا المثال وغيره-إلا أنها-أي القصيدة-لا تخلو من التقاطع أو التضاد مع الروميات في بعض التفاصيل، فصورة الأم في روميات أبي فراس لا تتعدى كونها المرأة الجزوع كثيرة الشكوى والنواح لفراق ولدها، إلا أن رومية محمود درويش تعطيها بعداً جديداً يتمثل بقوة شخصيتها ومواظبتها على زيارة ابنها كناية عن كثرة التحمل بالصبر فضلاً عن معاتبتها للسجان وعلى نحو تحضيضي:

(1) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، ص:105.

(2) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسية، القاهرة، ط1، 1953، ج2، ص:664.

(3) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، ص105.

غداً في خميس الزيارات
ثمة أهل يزوروننا
ثمة ظل لنا في الممر
وشمس لنا في سلال الفواكه
ثمة أمٌ تعاتب سجاننا
لماذا ارقت على العشب قهوتنا يا شقي "[1]

وعلى المنوال نفسه نجد شخصية أبي فراس الحمداني في القصيدة تتضاد مع شخصيته الواقعية التاريخية، إذ يشير مؤرخو الأدب إلى أن أبا فراس " كان يأنف أن يحسب في عداد الشعراء، فأعرض عن جمع منظومه و لم يرجع إليه"[2]و كذلك" لم يسلم شعره من الأغلاط النحوية و اللغوية"[3]، إلا أن رومية محمود درويش تعيد إنتاجه (أبا فراسٍ) آخر، معتد بشاعريته، تغدو اللغة عنده مطلباً وغاية، وتصبح القصيدة عنده مما ينفع الناس، و يغدو غيرها زبدا، و هو منطق يبدو غريباً على شخصيته الواقعية التي لا ترى في نفسها إلا أميراً و فارساً .وما الشعر عنده إلا قضية عابرة صادفته ولم يتقصدها – إن صحت الرواية– يقول أبو فراس على لسان درويش:

"خذوني إلى لغتي معكم
قلت ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد
وأما الطبول فتطفو على جلدها زَبَداً"[4]

يتضح مما تقدم أن تناص هذا العنوان قد حدث بكيفية امتصاصية على مستوى العنوان وهي كيفية تقابلها أخرى تحويلية على مستوى القصيدة إذ حاورت فيها القصيدة المضامين العامة للروميات الحمدانية مسايرة لها، ومتقاطعة تارة أخرى حسب ما أملته قصدية الشاعر، استلهامها وإعادة إنتاجها شكلاً ومضموناً.

-" **الجار والمجرور" لأحمد مطر** [5]

يقول أحمد مطرفي هذه القصيدة:

الجار والمجرور
لي جار مخبر

(1) المصدر نفسه، ص103.
(2) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ص657.
(3) المرجع نفسه، ص653.
(4) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، ص104.
(5) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص138.

في قلبه تجري دماء وشراك
نظرة منه..هلاك
مسة منه..هلاك[1]

فعنوان مطر(**الجار والمجرور**) لا يمت إلى متن النص بأية صلة لا لفظا ولا معنى، إذ ليس في النص ما يشير إليه، ولم يحمل على الأقل دلالة أو إشارة أو لازمة تدل عليه، بل يمكن لنا القول أن إمكانية التقريب بين العنوان ونصه تكون أكثر بعدا متى ما حاولنا بيان معنى العنوان(الجار والمجرور) والذي يشير إلى معنيين كلاهما بعيد عن معنى النص، سواء المعنى المادي الذي يعني(السحب) أو المعنى المعنوي الذي يشير إلى ما تؤديه حروف الجر التي من حقها جر ما بعدها، في حين أن النص كان يدور حول ثنائية ضدية أوجدها مطر بيَّن من خلالها صفات الجار وأخلاقه وواجباته تجاه جاره، والتي أكدها من خلال استدعائه لوصايا الرسول (ص) في أحاديثه الشريفة:

قال لي: إحفظ وقارك
لا تعلمني بديني
فرسول الله وصى
قال: جارك
ثم جارك
ثم جارك [2]

تلك الصفات التي لم يعلمها جاره ولم يتحل ببعضها على الأقل، فجاره –كما ذكرنا–قاسيا ومراوغا وظالما ومفتريا وغاصبا وكافرا بما أمره الله ورسوله.

من هنا ندرك أن عنوان (جار ومجرور) لأحمد مطر لا يخلو من التناص القائم على لعبة المفارقة، ذلك أن الشاعريضع المتلقي في جو اللغة ومتعلقاتها عندما يستحضر في عنوانه قضية نحوية متعلقة بـ (الجار والمجرور)، غير أنه سرعان ما يكسر توقعه عندما ينقله إلى جو آخرتغيب فيه العلاقات النحوية، وتحضر العلاقات الاجتماعية.

- **(من دسَّ خف سيبويه في الرمل؟) لعبد الرزاق بوكبة [3]:**

يعمد تركيب العنوان إلى تفجير دلالات اللغة ليس من حيث تتابع مفرداتها ولكن من حيث العلاقات الخفية التي يحددها النسيج العام للعبارة، فمبدأ المفارقة جعل المتلقي حائرا أمام غرابة البناء اللغوي الذي يخلخل فعل القراءة في غياب مرجعية موجهة، حيث تبقى الدلالة مرهونة بمدى قدرة القاريء على استنطاق صور العنوان المتشظية والتي غابت عنها الألفة والوضوح.

---

(1) المصدر نفسه، ص138.

(2) المصدر نفسه، ص 138.

(3) عبد الرزاق بوكبة، ديوان من دس خف سيبويه في الرمل، دار فيسيرا ، 2012 ،ص52.

إن مقاربة العنوان **(من دسَّ خف سيبويه في الرمل؟)** تستدعي تحديد الروابط الأساسية النحوية والدلالية والتي تتحدد في ثلاث مفردات ارتكازية من خلالها نمسك خيط التأويل، وتتمثل هذه المفردات في(دسَّ)، و((سيبويه)، (الرمل). أما الرمل فذو طبيعة زئبقية متحركة يساعد على إخفاء أي شيء إذا غمر فيه، والفعل دسَّ يقصد به إخفاء الشيء بقوة [1]، غير أن الخف الذي طمر في الرمل هو لـ(سيبويه) العالم النحوي مما يدفعنا إلى تجاوز الوظيفة المعجمية لهذه المفردات إلى الدلالة المعنوية.فسيبويه لا تتحدد دلالته في كونه اسم علم فقط بل تتعداها إلى دلالات أخرى يحددها السياق"تبعا لحالة المخاطب من تقدير له أو ازدراء أو كره أو سخرية، وتبعا لاستحضاره في الذهن دون غيره"[2].

وبذلك نكون أمام رؤية شعرية تدعو إلى التجاوز والتحررمن قواعد ثابتة كانت صالحة لعصر بعينه، فدس الخف في الرمل ما هو إلا ضياع لـ(الكتاب) في عصر أشبه بالرمل، عصر متحول باستمرار يمجد الضياع والمغامرة بكل معانيها، فزمن الناص، زمن انفتح فيه العالم على عوالم سياسية واقتصادية واجتماعية جديدة فرضت تحولا لغويا وتجديدا يساير متطلبات العصر"[3].

إن الشاعر يسعى إلى تجسيد التضاد والمفارقة بين عصرين وهو بذلك يحدث نوعا من القطيعة بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، حيث يمثل(الكتاب) لـ(سيبويه) معجما لغويا أحادي الدلالة، محدود البنيات والصيغ، كما يعتبر ركيزة لغوية يستند إليها الباحثون، حتى أنه سمي(قرآن النحو)، ولكن رغم المكانة التي يتبوؤها(الكتاب) إلا أنه لم يعد دليل الباحث وسراجه في زمن انفتحت فيه اللغة على دلالات كثيرة وتأويلات لانهائية، فلغة التواصل الحديثة تفرض على مستعملها الفطنة والمعرفة بصورها الجديدة، وإيماءاتها المشوّشة، فهي لغة وليدة عصر مضطرب أصبح فيه الصمت كلاما والبياض كتابة.

بناء على ما سبق يغدو العنوان **(من دس خف سيبويه في الرمل؟)** تساؤل تناوشه الدهشة والحيرة وقلق حيال هذه اللغة التي أريد بها سوءا، وهي اللغة التي رعاها وحفظها الأولون من أمثال سيبويه.

ثالثا: التناص الأسطوري

– قصيدة"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"لأمل دنقل [4]

الزرقاء هي الفتاة العربية التي كان بصرها خارقا وكانت سبب حماية قبيلتها في أكثر من مرة من إغارات الأعداء، لكن حين كذبوها سقطوا وكانت النهاية.

يتقاطع في هذه القصيدة نصان مكتملان في التراث ومغروسان في الذاكرة الشعبية بشكل كبير، هما (عنترة بن شداد العبسي) ونص (زرقاء اليمامة) رغم أننا لا نجد ما يجمع بينهما، فعنترة رمز الرجل

(1) مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح محمد خير الدين البقاعين، الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط جديدة، 1995، مادة يدس، رمل.

(2) حسن جمعة: في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002ص57.

(3) عز الدين اسماعيل: في الأدب العباسيالرؤية والفن، دار النهضة العربية،1975، ص321.

(4) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص:240-241.

العربي القوي الشجاع، المحب، الباذل حد الموت حياته في سبيل حبيبته عبلة، أما الزرقاء فهي الفتاة العربية التي كان بصرها خارقا وكانت

قصيدة أمل دنقل " **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**" مبنية على مفارقة ساخرة ذات طابع خداع النفس، مفارقة الوضع العربي العام والإنسان العربي حين يقابله شاعر جريح لا يملك غير البكاء والنحيب بين يدي شخصية من التراث –ومن؟ امرأة...و يالها من مفارقة كبرى، الرجل العربي الشهم يقف باكيا بين يدي امرأة؟ .

ومن هذه المفارقة الكبرى تبدأ القصيدة في النشوء صانعة تفاصيل المفارقة بمفارقات أخرى وبالتكرار، ... بالحذف، بالفراغات، بالاستفهامات، بالتعجّب، ...وهي كلّها ظواهر في النّص يتحتّم الوقوف عندها لفكّ شفرات النّص ونبدأ بالمفارقة الساخرة الأولى قبل تلبّس الشاعر قناع " عنترة بن شدّاد العبسي" وبعده قناع زرقاء اليمامة إذ يقول:

" أسأل يا زرقاء ...

عن فمك الياقوتِ عن، نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع ... وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكسة "[1]

فالشاعر، الجندي هنا ، يقف راوياً لزرقاء اليمامة، هذه – العرّافة المقدّسة – كما يسمّيها لما كانت تتمتّع به من قدرات فائقة على النظر عن بعد، و هي فتاة جديس" ... يقال لها : اليمامة، تُبصر الراكب من مسيرة ثلاث،... قالت جديس : لقد سارت إليكم حِمير، قالوا و ما ترين؟ قالت : أرى رجلاً في شجرة ، معه كتف يتعرّقها، أو نعل يخصفها، و كان كذلك ، فكذبوها، فصبحهم حسان فأبادهم، وأتى حسّان باليمامة زاحفًا في معاطف القتلى و فوق الجثث المكدّسة، منكسر السيف، مغبّر الجبين والأعضاء، يسألها...هي العرّافة كما يحفظ ذلك عن ظهر قلب، فقد كانت تملك القدرة على النظر عن بعد ... يسألها عن أشياء كثيرة، تجمعها مفارقة ساخرة كبرى...هي: ، عندما نسمّي الهزيمة نصراً؟! ، مع أنّ كل مظاهر الوضع تثبت الهزيمة ، لكن : يظلّ ساعده المقطوع ممسكا بالراية المنكسّة ، فهل هي الإرادة القوية أم هي الغباوة اللامتناهية؟ فيصرخ عاليا:

" كيف حملتُ العار...

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟!دون أن أنهارْ [2]

ويبدأ في رسم تفاصيل المفارقة بتلبسه لقناعي الفارس عنتبرة بن شداد العبسي وزرقاء اليمامة، فيتكلم عن نفسه وهو عنترة، ليتساءل:

" أُدعى إلى الموت ...

---

(1) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص159.

(2) المصدر السابق، ص 160.

ولم أدعَ إلى المجالسة

ودون أن يسقط لحمي...

من غبار التربة المدّنسة [1]

ويتكلم عن نفسه وهو زرقاء اليمامة متسائلا ايضا:

" ما للجمال مشيها وئيدا... ؟!

أجندلاً يحملن أم حديدا... ؟!

فمن تُرى يصدُقني [2]

ثم يتراجع عن تساؤلاته لأنه يرى أنه لا جدوى منها:

" ماذا تفيد الكلمات البائسة؟ [3]

وهنا عاود الخروج عن قناع الزرقاء، أما قناع عنترة فلا نعلم، أو بالأحرى لم تخبرنا القصيدة عن مصيره، فكل ما حدث هو أن الشاعر عاد لحقيقته:

"ونحن جرحى القلبِ،

جرحى الروح والفم

لم يبقَ إلاّ الموت...

والحطام

والدمار..."[4]

وأعادنا إلى المفارقة الجامعة له، من الشتات، حيث تقف الزرقاء:

" وحيدة ... عمياء!

وما تزال أغنياتُ الحب ...والأضواء

والعرباتُ...الفارهاتُ... والأزياء!

فأين أخفي وجهيَ المشوّهَا

كي لا أعكّر الصفاء ...الأبله...المموّها

في أعين الرجال والنساء؟"[5].

فكانت المفارقة:

---

(1) المصدر نفسه، ص163.

(2) المصدر نفسه، ص163.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هي: وحيدة / هو: وجهه مشوّه
الجميع، الوضع العام: صفاء، أبله ممّوه

وهي المفارقة التي تحرك كل قصائد المجموعة الشعرية المعنونة بـ:
" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[1]

-"أوديب"لمحمود درويش [2]:

(أوديب) هو تلك الشخصية الأسطورية اليونانية المعروفة جدا، حتى أن الطب النفسي سمى واحدة من العقد النفسية" عقدة أوديب"، وهي عقدة التعلق بالأم والوقوع في المحضورات،وكما وردت في قاموس علم النفس للدكتور فرج عبد القادرفإنها جملة الرغبات الليبيدية والعدوانية التي يشعر بها الطفل اتجاه والديه .وهو ما أسماه فرويد بعقدة أوديب الإيجابية ولقد تحدث فرويد أيضا عن عقدة أوديب السالبة عندما يحل التعلق العشقي محل تلك المشاعر العدوانية التي يستشعرها الطفل تجاه والده من نفس الجنس .أما (أوديب)الأسطورة فهو ذلك الرجل الذي قتل أباه وتزوج أمه؛ إذ يحكى أن (لايوس) ملك ملط طيبة اختطف ابن ملك طنطالة ، وعندما تزوج بجوكاست حذره أبولو من أن ابنه سيذيقه الموت عقابا على عملية الاختطاف النكراء وقد خاف لايوس، فلما ولدت زوجته سلم طفلها إلى أحد الرعاة وكلفه أن يلقيه بعيدا للسباع، ولكن الراعي وهب الطفل لأحد أصحابه الذي كان راعيا عند ملك كورلت وسمعت زوجة هذا الأخير به فتبنته وأنشأته تنشءة أبناء الملوك وأسمته أوديب .

ذات يوم–وقد كبر–سمع هذا الأخير بأنه لقيط فذهب إلى معبد دلفي ليحرج منه بأن الآلهة قدرت له بأن يقتل أباه ويتزوج أمه، ولما كان لا يعرف أبا وأما غير الملك وزوجته فقد قرر الهرب بعيدا عنهما متحاشيا تحقق النبوءة، وفي طريقه اعترضه رجل مسن وحوله خدمه، فتحرش بهم أوديب ونشب بينهم معركة أسفرت عن قتل الرجل المسن. ومضى أوديب دون أن يعلم أن إحدى النبوءتين وقعت لأن الرجل المسن كان (لايوس) نفسه ملك طيبة. ويقترب أوديب بعد ذلك من أسوار طيبة ويعلم أن وحشا غريبا له رأس امرأة وكتفاها وجسم أسد هو أو الهول الذي استقر على صخرة مرتفعة يرصد من يمر به من الناس ويلقي عليهم سؤالا كاللغز: ماهو الكائن الذي يمشي على اثنتين مرة وعلى ثلاثة مرة أخرى وعلى أربع مرة ثالثة ، وهو لا يعفي أحدا من الإجابة ويقتل كل من امتحنهم حتى كثر ضحاياه واضطر(كريون) أخو(جوكست) الذي يعلم من الخادم الذي نجى بجلده بموت (لايوس) إلى أن يذيع على الملك أن من يخلص طيبة من محنة أبي الهول له تاج البلد والملكة زوجة، وتقدم أوديب وأجاب عن السؤال بأن الكائن

(1) المصدر نفسه، ص 163.

(2) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص288.

هو الإنسان. وهكذا ظفر بالعرش واتخذ الملكة زوجة وأنجب منها ولدين وبنتين فوقع وباء عظيم عم البلاد، فهرع الناس إلى أبولوالذي أخبرهم أن في المدينة لعنة يجب أن تزال ولم يكد أوديب يتلقى الخبرحتى التقى أحد العرافين فأنبأه أنه هو نفسه القذر الذي يجب أن تتخلص منه طيبة، فعلم أنه ليس ابنا لبوليب وأنه قاتل أبيه وزوج أمه جوكاست التي خنقت نفسها ، أما أوديب فقد فقأ عينيه بيديه حتى لا يرى النور وينفي نفسه بعد أن أوصى كريون بأبنائه خيرا، فنجد أن النص الهارب في عمق التاريخ قد استقدمه محمود درويش ليعارض القصة التاريخية محاولا إنصاف(أوديب) متحديا القدر بعبارة:" ما حاجتك بالمعرفة يا أوديب"[1].

وبذا تتجلى مفارقة العنوان من خلال استدعاء أسطورة أوديب الملك.

(1) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص288.

المبحث الثالث: المفارقة السياقية بين دلالة العنوان وعتبات القصيدة

1- مفارقة عنوان القصيدة وغلاف الديوان:

غلاف ديوان (حبيبتي)لنزار قباني [1]:

(1) تزار قباني: ديوان حبيبتي، منشورات نزار قباني، بيروت.

نزار قباني
حلسي
نزار قباني

ينبني غلاف الديوان في تصميمه على مفارقة لونية تفيد من معطيات المدرسة الانطباعية في الرسم، إذ يختار المصمم اللون البنفسجي الداكن للشجرة المترامية الأغصان، في حين يختار الأخضر الفاتح لونا يحتل فضاء الغلاف برمته بحيث يصبح هذا اللون أرضية للشجرة وكتابة العنوان واسم الشاعر.

ولعل اللافت في العنوان على مستوى نوع الخط أن تركيبته المتكونة من مضاف ومضاف إليه(حبيبة+ الياء) قد كتبت بطريقة تعبيرية دون اللجوء إلى أنواع الخطوط العربية المعروفة، إذ استأثر المصمم برسمها بطريقة تنم عن حضور نباتي يتمثل في كون تركيبة العنوان توهم المتلقي بصريا أنها غصن شجرة، أو رقاقة لحاء، طاوعته يد بارعة في تثنيته وطيه، ليشكل التركيبة العنوانية بما يجعلها تقترب من الرسم أو النحت أكثرمن اقترابها من كونها تركيبا مكتوبا، وهكذا يختارالأزهار لتكون بمثابة النقاط على الحروف المنحوتة، مع تركيزه على القيمة اللونية في الإخراج عن طريق توظيف اللون الجوزي الداكن، الأمر الذي يوحي بأن ثمة مواءمة تشكلية بين العنوان والشجرة في الغلاف على أساس أن شكل الشجرة هو تكملة بصرية لكلمة (حبيبتي) الغصنية،خاصة وأن تشكيلة الشجرة نفسها تنم عن حضور أنثوي من خلال كون كليهما مؤنث أولا،وكذلك من خلال الطريقة التي رسمت بها الشجرة على صعيد التشكيل ثانيا،فنظرة إلى جذع الشجرة وأغصانها بدقة توحي بإمكان قراءتها على أنها امرأة ترتدي ثوبا بنفسجيا عبثت الريح بشعرها، فوزعته في الفضاء القريب على شكل أغصان، وما يعضد هذه الفكرة هو لونها البنفسجي بدلا من اللون الطبيعي للأشجار.

إن غلاف المجموعة الشعرية بوصفه لوحة تتعاضد مع العنوان الرئيسي قد حقق شعريته هنا بفتحه مجالا خصبا للتأويل في مستواه النصي، فهل في علاقة هذا الغلاف بالمتن الشعري لقصاؤد المجموعة ما يعزز هذه الشعرية؟ وهل يشي العنوان ولوحة الغلاف بما يمكن أن تشف عنه الحمولة الدلالية لذلك المتن القصائدي؟

في هذا السياق يمكن ملاحظة أن العنوان يحيل دلاليا بشكله ومضمونه إلى المعجم الرومنسي، إلا أن قراءة المتن الشعري لا يحيل إلى المعجم المذكور قدر إحالته إلى المعجم الواقعي، فعناوين قصائد من قبيل(تلفون، قصة خلافاتنا،ثلاث بطاقات من آسيا،الرجل الثاني...)[1]تؤكد ذلك،وهو تأكيد يتعززلدى قراءة القصائد نفسها،حتى التي تحيل عناوينها إلى المعجم الرومنسي على قلتها، مثل(الرسالة المحترقة،إلى قديسة، الكبريت والأصابع)[2] بل وحتى كون عنوان الديوان مجتزأ من قصيدة بالعنوان نفسه[3] لا يوقف القراءة على نقطة مضيءة يمكن الانطلاق من خلالها إلى احتمال استشفاف وجود

(1) المصدر السابق.

(2) المصدر نفسه، ص13.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

علاقة تؤسسها(قصيدة حبيبتي) في نفس الديوان بين جزء من المتن الشعري ولوحة الغلاف، فالقصيدة قائمة على واقعية الرجل المفرطة، فهو يطلب إلى حبيبته مثلا قص شعرها لأنه يحبه قصيرا:

"قولي لهم أنا قصصت شعري

لأن من أحبه يحبه قصيرا"[1]

وهذا يتضاد تماما مع رومنسية المرأة، الشجرة في مستوى الغلاف التي تشكل أغصانها–شعرها–صفة جمالية بارزة فيها، وهذا ما يؤسس لمفارقة طرفاها غلاف الديوان الرئيسي(حبيبتي) وعنوان القصيدة(حبيبتي).

2–مفارقة العنوان وعتبة اللوحة المصاحبة

اللوحة المصاحبة لعنوان قصيدة (سأقول أحبك) [2] لنزار قباني أنموذجا:

(1) المصدر نفسه، ص16.

(2) نزار قباني: هكذا أكتب تاريخ النساء، ص75.

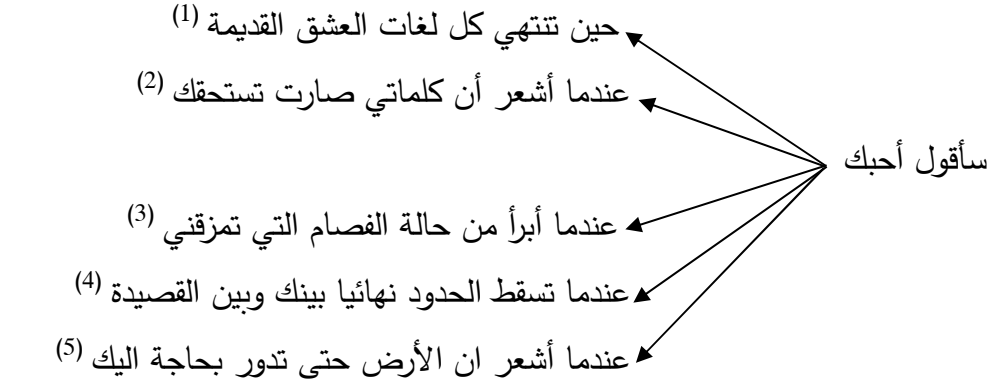
اللوحة تجسيد لحالة عناق طرفاه رجل وامراة، على نحو يظهرحميمية لحظة معاشة، وقد عزلها عن العالم الخارجي الخط القوسي الذي يمثل الباب الذي تشير تفاصيل اللوحة وسياق المشهد الى كونه مغلقا وتحرص اللوحة على إظهار كامل وجه الرجل وتغييب وجه الأنثى في الجهة المقابلة. وذلك يعني بالبديهة ان ثمة علاقة حب بين الاثنين، وان المشهد المرسوم بتفاصيله هو ثمرة من ثمرات تلك العلاقة، غير ان قراءة القصيدة ومنذ عنوانها (سأقول لك: أحبك) يشي بأن البوح بالحب معطل، الأمر الذي يلقي ظلال شك على الفعل ذاته، وذلك لسببين:

السبب الأول: سبب متعلق بعنوان القصيدة، فهو قائم على التسويف (ساقول لك احبك) وذلك يعني ان الحب كفعل يمكن ان يكون واقعا، الا انه كفعل قولي او بوح لم يتحقق وقت النطق به.وهذا ما يجعل اللوحة والعنوان على طرفي نقيض، اذ ان البوح واضح في اللوحة لكنه مؤجل على مستوى العنوان. وهذا ما يتاكد بالوقائع النصية ويقود الى السبب الثاني.

السبب الثاني: هو ما يتعلق بالبناء الأسلوبي للقصيدة نفسها باتكائها على العنوان في بلورة ذاتها كقصيدة تشير كل معطياتها الى أن الذات الذكورية الحاكية في القصيدة تنتظر حدوث أمر ما قبل البوح، إذ لا يمكن قراءة القصيدة بناء على التخطيط التجريدي الآتي:

سأقول لك أحبك+ شرط زماني/ مكاني+فعل مضارع يحدد القول بالمستقبل المشروط
سأقول لك أحبك+شرط زماني/مكاني+فعل مضارع يحدد القول بالمستقبل المشروط

فنقرا في القصيدة مثلا:



(1) المصدر السابق ، ص69.

(2) المصدر نفسه، ص70.

(3) المصدر نفسه، ص74.

(4) المصدر نفسه، ص71.

(5) المصدر نفسه، ص71.

إذن فالمشكلة في القصيدة ليست فعل قدر كونها مشكلة توقيت البوح بالفعل. فاذا كانت اللوحة قد تحقق فيها الفعل بدليل طغيان ثنائية(رجل/امرأة) في تشكيلها، فان القصيدة تؤشرحضور تلك الثنائية ايضا، لكنها عملت على تعطيل الفعل القولي(البوح) الى زمان مشروط، وهذا ما يجعل اللوحى توافق المضمون الهام للقصيدة من زاوية، وتعارضه ايضا من زاوية اخرى.

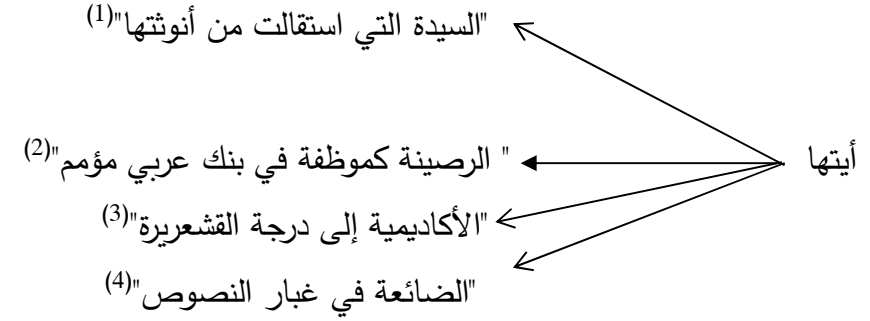
-اللوحة المصاحبة لقصيدة (أيتها السيدة التي استقالت من أنوثتها) [1]

(1) المصدر السابق، ص137.

اللوحة تخطيط مبسط لرجل وامرأة باد عليهما فيها أنهما يعيشان لحظة وداع وانفصام عرى علاقة حب.

وقد بالغ الفنان في إظهارملامح الأنوثة لصورة المرأة من خلال تركيزه على إظهار مغريات الجسد الأنثوي، في حين ترك ملامح الرجل دون اهتمام، مكتفيا بإظهار ملامح وجهه وشعره، حاصرا مساحة جسمه بشكل يقترب من المستطيل غير المنتظم، تاركا يده اليسرى مفتوحة النهاية وغير مكتملة، تشير حركتها إلى محاولة فتح باب أو تلمس طريق.

إن قراءة اللوحة في ضوء عنوان القصيدة التي ترافقها توقف القاريء على ضرورة استثمار دالتين بارزتين في العنوان هما:(الاستقالة–الأنوثة) بحيث شكلا قطبين يدور حولهما موضوع اللوحة، وهما الدالتان نفسهما اللتان توجهان سير القصيدة بأكملها. ذلك أن ردا أسلوبيا للبناء المقطعي للقصيدة يوقف القراءة على أنها مبنية على اللازمة(أيتها) مضافة إلى اسم سلبي الدلالة من وجهة نظر الذات المذكرة الحاكية في القصيدة:



إذن فثمة بون شاسع بين الأنثى التي (استقالت من أنوثتها) وبين الرجل الذي يريدها أنثى لا غير. تقول القصيدة:

"أنت مهتمة بالمعتزلة

وأنا مهتم بأبي نواس

أنت تسكنين مراكب الورق

وأنا أسكن مراكب البحر"(5).

إذن المرأة في القصيدة رصينة، نظامية، حياتها مبرمجة. تؤكد ما جاء في عنوان القصيدة (السيدة التي استقالت من أنوثتها). إلا أن الملاحظ أن وصف المرأة في القصيدة وعنوانها قد غاب من تجسيدها رسما

(1) المصدرالسابق، ص137.

(2) المصدر نفسه، ص138.

(3) المصدر نفسه، ص138.

(3) المصدر نفسه139.

(4) المصدر نفسه، ص140.

(5) المصدر السابق، ص14.

في اللوحة تجسيدا دالا، ذلك أن اللوحة لا تظهر من هذه المرأة سوى الوجه الذي يريد الرجل أن يراه، وهو الجانب الأنثوي منها وذلك بالتركيز على القيم الحسية لجسدها وإبرازها أنثى أكثرمنها (رصينة ومثقفة ونظامية) الأمر الذي يفارق العنوان (السيدة التي استقالت من أنوثتها) ويوقف اللوحة عند هذه النقطة على طرفي نقيض مع ما تصاحب من قصيدة.

وبناء على ذلك فإن اللوحة المصاحبة للقصيدة (أيتها السيدة التي استقالت من أنوثتها) قد شكلت مفارقة مع عنوانها من خلال التضاد بين دلالة كل منهما.

-الإهداء العنواني:(إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار) [1]

يظهر من خلال هذا الإهداء العنواني أن المخاطب هو (بيروت) في أنوثتها، وهو إهداء يصحبه الاعتذار، وهو اعتذار يمكن فهمه في القراءة الأولى على أنه ناجم عن التقصيرفي مستوى الوصف الشعري الذي لا يرقى-مهما عظم-إلى مستوى مكانة المهدى إليه(بيروت). أما قراءة التركيبة الإهدائية في مستوى علاقتها بالقصيدة فتوقف المتلقي على جملة مفارقات:

1- المفارقة في شخصية المهدى إليه. فالعنوان /الإهداء يخص (بيروت الأنثى) بكونها المهدى إليه، ويهيء القاريء لتلقي قصيدة تعزز هذا التوجه، إلا أن القصيدة تنزاح بالقراءة إلى التوجه إلى الضمير الجمعي الذي مثل المجتمع العربي الذي يبدو الشاعر على غير وفاق معه:

كان لبنان لكم مروحة تنشر الألوان والظل الظليلا

كم هربتم من صحاراكم إليه تطلبون الماء والوجه الجميلا [2]

وهكذا تمضي القصيدة في نبرة عتاب وتوبيخ تذكر المخاطب المجموع، بماضي علاقته بلبنان من خلال الأفعال (اغتسلتم، اختبأتم، وسرحتم، وشربتم....الخ)[3]

2-الانزياح في مستوى حضور(بيروت) في النص بلفظها الصريح. فالإهداء يشي بحضور أنثوي لبيروت في حين أن حضورها الذكوري بصيغة (لبنان) هو الغالب في النص بلفظه الصريح، أو بالضمير العائد إليه كما في :(إليه، غاباته، أشجاره، شواديه، يمت...الخ). يقول الشاعر:

إن يمت لبنان متم معه كل من يقتله كان القتيلا [4]

3-الانزياح الحاصل في الدلالة الاعتذارية. فالإهداء يشي بحالة اعتذارمن الشاعر، إذ يجد نفسه مقصرا عن وصف بيروت الأنثى لأنها أكبر من كلماته وأبلغ من وصفه كما يشي ظاهر التركيب

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ص852.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص854.

الإهدائي، إلا أن (الاعتذار) كدلالة على مستوى القصيدة يتحول إلى اعتذار الشاعر ضمنيا بالنيابة عن الضمير الجمعي المخاطب، وكأنه يرى أنه هو السبب في تقصير (المخاطب المجموع) في التعامل مع الحالة اللبنانية.

ثانيا: مفارقة العنوان والعتبات الافتتاحية

1-العنوان وعتبة الاهداء

الإهداء بمفهومه العام نوع من الإتيكيت الاجتماعي واضب عليه الانسان على مر العصور عاكسا نية تحسين وتوطيد علاقته بالآخر، وتختلف أهدافه وأسلوبه وحتى تسمياته باختلاف الامم، بل وحتى الأمة الواحدة من وقت لاخر، إلا أن البنية العامة لأي فعل إهدائي يمكن التعبير عنها عموما بالمرتسم التجريدي الآتي:

المخطط رقم (24):

(الهدية- قيمة مادية)

(المهدى) ←(المهدى اليه)

(فعل الإهداء- قيمة معنوية)

إذ لا يكاد يعمل أي فعل إهدائي بمعزل عن-أو بفقدان-أحد هذه العناصر الأربعة مع التفاوت في التركيز على عنصر ما، وتغليبه على العناصر الأخرى من ثقافة إلى ثقافة ومن أمة إلى أمة، فإنسان ما قبل التاريخ مثلا ومع بداية هلعه من الطبيعة وظواهرها الغامضة سعى إلى أسطرة هذه الظواهر وربطها بآلهة تغضب وترضى فحاول التقرب إليها بالقرابين [1] فتكّون بذلك الإهداء بمفهومه الفطري في ذهنه. والإهداء هنا قائم على نكران الذات (أي التغاضي عن المهدي كعنصر) والإعلاء من شأن المهدى إليه والهدية بقيمتها المادية، وما يتضمنه فعل الإهداء من قيمة معنوية، ذلك أن الآلهة لم تكن ترضى إلا بالنفيس من وجهة نظر ذلك الإنسان.وفي ضوء ذلك يمكن فهم تقليد (عروس النيل) لدى الفراعنة الذي يتقرب به سنويا الى النيل بإلقاء فتاة بكامل زينتها إليه في موسم فيضانه [2].

أما في التقاليد العربية القديمة وتحديدا في عصر ما قبل الاسلام فيمكن رصد الإهداء كفلسفة عن طريق مصطلحات مخصوصة تدل عليها معنى ومضمونا ويستعمل كل منها في سياق معين غير أنها جميعا لا تخرج عن التركيز على القيمة المادية للهدية ككيان والإعلاء من شأن المهدى إليه، ومن هذه المصطلحات(العتيرة) التي هي نوع من القربان يتقرب به الى الآلهة[3]، و(البلية) التي هي دابة تربط قرب

(1) فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، ص133.

(2) حسين علي أحمد: قاموس المذاهب والديانات، ص235.

(3) عبد الملك مرتاض: السبع معلقات، ص202.

قبرالميت فلا تبرحه حتى تموت عنده[1]، و(الدية) التي هي مبلغ مخصوص يتم التوافق عليه بين أهل القاتل وأهل القتيل[2]، وهذه كلها تقاليد إهدائية بعضها ما زال ساريا حتى الوقت الحاضر.

أما في العصر الإسلامي فقد يمكن ملاحظة أن الإهداء كفلسفة قد نالت حظا غير يسير من اهتمام الثقافة الإسلامية وهو اهتمام أحدث شرخا في مراعاة أهمية العناصر الأربعة للإهداء كبنية، فمفاهيم(الصدقة) و(الزكاة) و(الهدية) كلها قد وضحها الشرع الإسلامي فالزكاة ركن من أركان الشريعة الإسلامية تعمل على تطهير الإنسان تطهيرا روحيا وتنميه تنمية نفسية، فترفع بذلك شأن الإهداء كفعل. أي قيمته الاعتبارية مع ارتفاع شأن الطرفين (المهدي/المهدي إليه.الغني/الفقير)، وبقيت الهدية كمادة قيمة رمزية. وهذا ما يمكن فهمه من حديثه (صلى الله عليه وسلم) الماثور:"تهادوا تحابوا"[3].

إذ يركز الحديث هنا على عنصري المهدى والمهدى اليه وعلى فعل الإهداء نفسه.إلا أ ن التركيز على الاخير كنتيجة هنا هو الاقوى. إذ ثمة حث ضمني على التركيز والمبادلة في لفظة(تهادوا) التي هي السبب، ولفظة(تحابوا) التي هي النتيجة. وصحيح أن سياق الحديث يقتضي أن تكون الهدية مادية في طبيعتها إلا أنها هنا مغيبة لفظا لصالح الفعل وما ينتج عنه من محبة تلك المحبة التي هي غاية العمل الإهدائي.

إن تأثير الأديان والعقائد في الانتقال بالإهداء من الجانب المادي إلى الجانب المعنوي يمكن أن يتجسد في بنية الإهداء المتعارف عليها في بدايات الأعمال الأدبية، ذلك أن الإهداء لوجه الفعل لا للقيمة المادية أمر يتوافق مع طبيعة التأليف الأدبي وطبيعة مبدعيه خاصة في إهداء أعمالهم إلى قاريء مفترض أوشخصية تاريخية لا وجود لها إلا في خيالهم.

-الإهداء العنواني في قصيدة"إلى قديسة"لنزار قباني [4]:

يمتح هذا العنوان كما هو باد من القاموس الديني-المسيحي تحديدا-باختياره للفظة(القديسة) وإعطائها صفة المهدى إليه. مما يتداعى في ذهن المتلقي أنه سيكون بإزاء امرأة يغلب عليها الطابع الروحي الزهدي على الطابع الجسدي الشهواني، في المستوى النصي للتركيبة الإهدائية، إلا أن ذلك التداعي سرعان ما يكسرأفق التوقع لدى قراءة القصيدة، فالمرأة فيها تتجرد وتتعرى وتوغل في الشهوانية، يقول مخاطبا إياها:

---

(1) المرجع السابق، ص204.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) أبو زكريا محي الدين بن شرف: شرح المهذب، ج15، ص367.

(4) نزار قباني: ديوان حبيبتي، ص137.

" أنا لن أكون–تأكدي–

القط الذي تتصورين

قطا من الخشب المجوف لا يحركه الحنين

يغفو على الكرسي إذ تتجردين [1]

وذلك يعني أن صفة قديسة التي يحاول الشاعر إلصاقها بالمرأة في النص لا تعني قديسية المرأة الزاهدة قدر ما تعني قديسة المرأة المتمنعة على الرجل، والمتجاهلة لعواطفه، فيقول معاتبا:

"أجتر كالحشاش أحلامي

وأنت تدخنين [2]

وذلك يعني أن دالة المهدى إليه وهي لفظة(قديسة) في التركيبة الإهدائية جاءت هنا في موضع تهكم، فصفة القداسة ليست من صميم شخصية المرأة.

بناء على ذلك يمكن القول أن الإهداء العنواني (إلى قديسة) قد كسر توقع القاريء عندما وضع المتلقي في تصور عام مخالف لجو القصيدة، إضافة إلى ذلك القيمة الإغرائية للعنوان وقدرته على لفت نظر المتلقي واستمالته إلى متابعة القراءة، خاصة وأن لفظة(قديسة) تكاد تكون لفظة ناشزة عن المعجم الشعري ل(نزار)، فهو معجم مغرق في الحسية كما هو معروف، وهو ما يشكل كسرافي أفق التوقع ينجح في استدراج القاريء إلى القراءة.

2 –مفارقة العنوان والاستهلال:

مفهوم الاستهلال الشعري:

إن الاستهلال الشعري هو نقطة التماس الاستراتيجية، التي ينفذ منها العنوان إلى النص، والنص إلى العنوان، على مستوى البناء وعلى مستوى التلقي، إذ تشرع أطياف العنوان في الانبثاق والتشظي، مع أول امتزاجة بنائية ورؤيوية لاستهلال النص الشعري، فيتأتى ظهور أول بصيص للألوان الدلالية، التي جاء العنوان مشهرا ومعرفا بالنص الموقد لها، سواء أكان العنوان من النوع المراوغ الذي لا يبوح مباشرة بما يقوله النص ولا يتضح إلا بعد الغوص والبحث في معطيات انسجام النص، أم من النوع الصريح الذي يسلم إنتاجيته فور قراءته.

وهذه العلاقة الجدلية بين العنوان والاستهلال الشعري، ليست وليدة البنية الشعرية الحديثة، بل كان العنوان هو الاستهلال في الشعر القديم.

---

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وبالاتكاء على مبدأ اتصال الجزء بالكل في أي نص شعري، سوف نحاول أن نتطرق إلى تقنية المفارقة–موضوع دراستنا–والتي يصنعها الاستهلال في علاقته بعنوانه الشعري، وفيما يلي بعض النماذج من شعر غازي القصيبي:

:" الإرهابي الصغير"[1] لغازي القصيبي:

تطلق كلمة(إرهابي) على كل شخص مارس العنف ضد أشخاص آخرين، سواء أكان بالترويع أم بالتقتيل، وكثيرا ما ارتبط هذا المصطلح بالمجتمعات العربية وشكل خلفية دموية سيئة في ذهن القاريء، لذلك فأفعال الإرهابي ترتبط بإراقة الدماء وقتل الأبرياء، سواء أكان الإرهابي صغيرا أم كبيرا. من هنا يتحدد أفق توقع القاريء ويتجه وجهة معينة:(ماهوية هذا الإرهابي الصغير؟، وما هي المهام الموكلة إليه؟ وما حجم الدمار الذي خلفه؟ وكيف لصغير السن أن يكون إرهابيا؟)تتزاحم هذه الأسئلة في ذهن المتلقي وهو يواجه مفردات العنوان. غير أنه سرعان ما يفاجأ.

إن هذا (الإرهابي الصغير) قد تكشفت هويته من خلال الاستهلال:

يعيش تحت سقفنا إرهابي
يذيقنا غرائب العذاب
وعمره–واعجبا–عامان
عامان بالإرهاب مدموغان
إذا رأى نظارتي فرفشها
وإن رأى جريدة يقرمشها
يقيم حول غرفتي حصارا
كأنه (شارون) إذ أغارا
لديه من أسلحة الدمار
كل دهاء الصبية الصغار [2].

اعتمد الشاعرفي هذا الاستهلال على بيان نعت العنوان(الإرهابي الصغير) من خلال انتشار الأفعال المضارعة(يعيش، يذيقنا، إذا رأى يقيم) لأنها كانت تنعت المنعوت الإرهابي وتبين مكان سكناه، وألوان أعماله المرهبة، وتم ذلك من خلال الإحالة إلى العنوان التي بثتها أفعال المضارع الاستهلالية، ثم إحداث المفارقة وكسر توقع القاريء الذي لم يكن يتوقع أن هذا الإرهابي الصغير ماهو في الحقيقة

([1]) غازي القصيبي: للشهداء، المؤسسة العربية للدراسات وللنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إلا طفل لم يجاوز عمره العامين، وأن تلك الأعمال الإرهابية التي كان يتوقعها(قتل/تخريب/ تفجير...إلخ) وكل ما ينطوي تحت مصطلح(الإرهاب) ماهي إلا شقاوة طفل بريء.

-**"أسطورتان"**[1]:

عند قراءة العنوان:"**أسطورتان**" يتبدى سؤال مركزي، ما كنه"أسطورتان"؟ فتظهر للوهلة الأولى في وحدة الاستهلال"الظما والسراب"، وهما الثنائية الوحيدة التي يمكن أن تقرن بثنائية الأسطورة في العنوان.وإن كانتا بالفعل هما المقصودتان فما حقيقة أسطورة الظما؟ وما حقيقة أسطورة السراب؟

أسئلة تتمدد عن غموض العنوان، وتحقق بحواريته إغراء بمتابعة البحث عن مدلول الأسطورتين، التي أيضا يغري ويوميء استهلال الشاعر إلى أن نصه سيكشفه، لكن قوله (أكشف للشعرسر المصاب) يستوقف القاريء حيث توحي اللام بأن الشعر هنا تحول من كاشف عما طال تحفظ الشاعر عليه وربطته القراءة بالأسطورتين، إلى كونه مصابا بداء سيكشفه الشاعر، وبالتالي هل سيكون لهذا المصاب المتعلق بالشعر علاقة بالأسطورتين اللتين يفترض بيان كنههما؟

ثم يقول:

أخا الشعر فيم نسوغ القصيد؟

هنا تتضح دلالة وسم الشعر بالمصاب، وهو أن شعر الشاعر مصاب بدعوى تعمد الكف عن نظم نوع معين من الشعر، فماهو هذا النوع من الشعروما علاقة ذلك بالأسطورتين؟ ثم يقول:

أننشد للحب؟ ياللجريح يظل يغني بسحر الحراب

ويقول بعد ذلك بعدة أبيات:

أننشد للمجد؟ يا للغباء وأمجادنا كبياض الغراب
ونصرخ:"أمس بلغنا السماء وكان الرشيد يسوق السحاب
ونزعق:"نحن على موعد مع الفجر..حين ينادي الإياب"
وماذا عن اليوم عن أمة تحرر أوطانها بالسباب
صواريخها في فضاء العروض وأسطولها مبحر في الضباب [2]

إلى أن يقول في نهاية النص:

أخا الشعر الحب أسطورة بدنيا تغازل دفء الحجاب
أخا الشعر المجد أسطورة بدنيا يقدس فيها الضباب[3]

([1]) غازي القصيبي: المجموعة الشعرية الكاملة، ص283.

(2) المصدر نفسه، ص283.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إذن اتضح النوع الذي يمعن الشاعر في محاولة عدم الخوض فيه(شعر الحب وشعر التغني بأمجاد العروبة) ويعنف على ذلك، فيعلل أسباب ترديه، ويصرح في النهاية بأن هذا النوع من الشعر هو الأسطورتان اللتان أشار إليهما العنوان، ونعتهما في بداية النص بالظمأ والسراب، فالحب أسطورة ظمأ وئدت عن الارتواء، والمجد أسطورة سراب يتراءى في هتافات المبللين ولا يرى في الوجود، فكلاهما ضرب من الأساطير التي حرم من التنعم بها العالم، وبالتالي لا يريد أن يصطنع لها وهما في نظمه.

-"بيبي"[1]:

لا يخفى ما يثيره لفظ العنوان (بيبي) من معان تدور حول معنى الصغر والبراءة، وكل ما يمكن ترجمته ضمن هذا الإطار، فالمتلقي لهذا العنوان يزداد فضولا لمعرفة المزيد عن هذا العالم البريء(عالم الطفولة)، فيدلف سريعا إلى مفردات القصيدة ، غير أنه سرعان ما يجابهه الاستهلال بما لا يتوقعه،يقول الشاعر:

يا للغلام المدلل من الجميلا أجمل
إذا مشى يتهادى مهفهف القد...أكحل
جفونه ناعمات والقلب كسرة جندل
"بيبي"عشقناك عشقا من بعضه قيس يذهل
بعد المحيط.خليج هفا..فهام..فهرول[2]

يتمدد وصف هذا العنوان في الاستهلال بإسباغه الطراوة وأيضا الاستظراف لكل ما يصدر عنه ويتسم به، ولكن عند النظر في بقية الأبيات يتضح أن القصيدة نظمت أثناء التشاور حول مسألة السلام في الشرق الأوسط، والمناقشات التي تمت بين إسرائيل والعرب آنذاك، وهي منظومة في شخصية(نتانياهو بيبي)، ذلك الفاتك الذي يفتك بالعرب كيفما أراد، دون حسيب أو رقيب، بل تفرد العنوان بلفظ"بيبي" دونما الجزء الأول منه، أو ما قد يوحي برئاسته وسلطته، ليعطي ما يريد الشاعر بثه من أنه لم يلق من العرب إلا الحفاوة مثله مثل الغلام المدلل، وجاء الاستهلال فتمم ما أوحى به العنوان من الرخاء الذي ينعم به من لدن العرب، بينما الذي حري بالعرب القيام به هو عكس ذلك تماما، فالعنوان والاستهلال تكفلا بتوصيل دلالة واقعية على سبيل السخرية، ليتنهي العرب من التربيت عليها ويقلبوا الوضع كي يستقر حالهم، وهو ما جاء صريحا في ما تبقى من النص.

([1]) غازي القصيبي: قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص40.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فكثيرا ما يلتقي العنوان والاستهلال في إثارة خيال القاريء واستفزاز فضوله، فيأتي العنوان رمزيا ويبدو غامضا، ثم يلتفت الى الاستهلال الجسر الأول الذي يربط بينه وبين النص، في محاولة لبدء عملية تأويل العنوان وفهم نصيته، والنتيجة أن الاستهلال يشترك مع العنوان في لعبة الإغراء والغواية، حين يقول ما لا يقوله العنوان.

خلاصة الفصل

إذا كان المعنيان الظاهر والباطن في المفارقة اللفظية يكونان في مواجهة مباشرة، فإنهما في المفارقة السياقية يتطلبان خفا ء وعمقا في البحث عن طرفي المفارقة داخل بنية العنوان، كما تتطلب المفارقة السياقية البحث في متن القصيدة وسياقها الذي قيلت فيه وربط هذا كله بنص العنوان.

تتجاوز المفارقة السياقية أو الموقفية حدود المراوغة اللفظية لتشمل الموقف برمته فهي تمتلك القدرة على استيعاب كل ما يقع في منطقة نفوذها من المواقف والأحوال والأطر الزمانية والمكانية.

تتنوع أشكال المفارقة السياقية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة، إذ تحضر مفارقات بشكل واضح كالمفارقة الدرامية، ومفارقة الأحداث ومفارقة المفاجأة.

أما المفارقة الدرامية فهي مبنية على أساس درامي حيث تتوافر على الصراع والتوتر وعنصري الشخصية في شبه حبكة سردية قصصية فتسكت القصيدة عن القصة لتستدعي عنوانها.

وإذا كانت الشخصية في المفارقة الدرامية تجهل حقيقة الموقف المفارق الذي وضعت فيه أو وضعت نفسها فيه، بينما جمهور المراقبين يدرك المفارقة، فإن الشخصية في مفارقة الأحداث تجهل حقيقة المفارقة مثلها مثل الجمهور ولا تتولد المفارقة إلا لحظة اكتشاف المفارقة من طرف الضحيةأو المتلقي.

تتحقق جمالية المفارقات السياقية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة عن طريق حضور التناص بأنواعه: الأدبي، التاريخي والأسطوري.

ليس المتن النصي وحده قادر على صنع مفارقة العنوان، بل يمكن للعتبات النصية أن تحقق المفارقة مع عنوان القصيدة، وقد وجدنا أن الإهداء العنواني واللوحة المصاحبة إلى جانب غلاف الديوان هي أكثر العتبات التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر لكسر توقع القارىء.

الفصل الرابع:

آليات المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة

المبحث الأول: الانزياح

1-الانزياح التركيبي للعنوان

2-الانزياح الدلالي للعنوان

المبحث الثاني: السخرية

1-التهكم الهجائي والهزل

2-التصوير الكاريكاتوري

3-الإلماع

المبحث الثالث: أبنية التضاد

المبحث الرابع: الإيقاع

المبحث الخامس: القناع

المبحث الأول: الانزياح

اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم الانزياح باختلاف المذاهب والتيارات، بل واختلفت باختلاف تصوراتهم، وهذا ما جعلنا نجد صعوبة في الاختيار والتحديد، ومهما يكن، فإن الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية يعمد إليها الكاتب باعتبارها وسيلة لأداء غرض معين؛ إذ نجد هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث ، وخاصة في القصائد النثرية، وهذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال عدة صور.

ويقال إن اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء وليست أداة لتقديم معان محددة ، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات، وبين المعنى التخيلي، فبدلا من أن تصف رجلا بأنه كثيرالكرم، تقول إنه كثير الرماد، فتتمكن من تحريك النفس بإثارة التعجب والغرابة[1]، ومحاولة البحث عن المعنى الأصلي وهذا ما تدعو إليه الحداثة الشعرية وتلح عليه ، وهذا ما ذهب إليه عبد السلام المسدي الذي يرى أن مفهوم الانزياح عبارة عن ترجمة حرفية للفظة (...)، وقد حملها معنيين التجاوز والعدول ، هذا الإخير الذي يبحث في طرق التوليد المعنوي[2]، ويعتبر الناقد الغربي (جون كوهن) من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر، حيث يرى:" أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها..."[3]، هذا يعني أنه يرى ان الانزياح هو الشرط الأساسي والضروري لكل شعرولا يوجد شعر يخلو منه ولا وجود له خارج الشعر، فالانزياح عنده قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الادبية.

وبما أن الانزياح هو الخروج عن الكلام الجاري على ألسنة الناس في الاستعمال اليومي الذي تكون غايته التوصيل والإبلاغ؛ فإنه ينبغي أن يكون للانزياح مقياس يتحدد به، ويعرف من خلاله، ولتحديد ظاهرة الانزياح وتنوعها، ينبغي على القاريء أن يعود إلى القاعدة اللغوية [4].

فالانزياح انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغوي يتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي تجعل للدال عدة

(1) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ط1، الدار البيضاء،1978، ص27.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط ،2006، ص 98.

(3) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 79.

(4) بسام قطوس: استراتيجيا ت القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1999، ص92.

مداليل. من هنا يخترق القانون ويصبح للدلالة الأولى إمكانية تعدد المدلولات، فتصبح به اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل . وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية [1].

إن الانزياح باعتباره ظاهرة أسلوبية تخضع للغة والأسلوب قد خص بالاهتمام كما قلنا سابقا، واستخدم استخداما واسعا من قبل النقاد والأسلوبيين.

أما (ريفاتير) عالم الأسلوبيات فقد حصر مفهوم الانزياح في كونه خرقا للمعروف من خلال تحديده للظاهرة الأسلوبية حيث عرفه بقوله:" يدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندُر من الصيغ حينا آخر"[2].

ويقصد بهذا انحراف الأسلوب وطريقة التعبير عن القواعد اللغوية الموضوعة وتجاوزها، إذ يكون الانزياح خروجا عن تلك المعايير الثابتة تارة، ولاجئا إلى ما قبل استخدامه من الصيغ المجازية المتمثلة في الاستعارة والمجاز، ونتيجة لارتباطه بهذه الصيغ، فقد تعددت تسمياته، فأطلقوا عليه العدول، فالانزياح أو العدول عن الخطاب العادي يكون بمثابة الصدمة أو المفاجأة لدى المتلقي، إذ بتجاوز الأمر العادي يكون الكاتب أو الشاعر قد كسر حاجز التوقع لدى القاريء أو المتلقي.

وإذا كان الانزياح أداة من أدوات صنع المفارقة، فسيكون الحديث عن مفارقة العناوين الشعرية مركزين في هذا المقام على ظاهرة الانزياح.

وسيتم البحث عن أنواع الانزياحات الواقعة في عناوين القصائد الشعرية المعاصرة وفقا للمستويات اللغوية [3] التالية:

أولا: الانزياح التركيبي للعناوين

إذا كان الانزياح الدلالي يخضع المفردات والتعابير إلى نوع من الخرق والكسر على مستوى المعنى، والدلالة، فإن الانزياح التركيبي تخضع له كامل شعرية القصيدة، فنظام اللغة والكلام يخضع للتأليف والترتيب الذي يقوم بمقتضاه تحديد مكونات الجمل، فعندما توصف قواعد اللغة بدقة في مستوى معين في مستويات استعمالها، وتحدد من خلالها مواضع مكونات الجملة والعلاقات اللغوية التي تخص كل مكون من مكوناتها، يصبح عندئذ من السهل تحديدها.

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د،ت،ص

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: ص:82.

(3) تم تطبيق نظرية المستوياتا اللغوية على العنوان، باعتباره نصا موازيا للنص الأصلي.

ومن الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب مباشرة في باب الشعرية الانزياح التركيبي الذي يتقاطع بظواهره كظاهرة أسلوبية مع الشعرية الإنشائية، لأن الانزياح التركيبي وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة لتكون القصيدة بذلك بنية شمولية تتجاذبها ظواهر لغوية عديدة [1].

وبنية القصيدة ، كانت بمثابة رؤية استكشافية، تحتاج إلى أسلوب متميز، خارج عن المألوف لتوصل صداها للقارىء، بداية من العنوان، القادر على التأثير في بنية القصيدة بأكملها، إذ يستدعي بذلك استخدام كلمات ذات طابع خاص وخلق مجاورات ومحاورات بين الألفاظ والعبارات في نص العنوان.يقول عبد القاهر الجرجاني في كتابه(دلائل الإعجاز) عن قيمة الانزياح التركيبي في الشعر:"ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولكف عندك، إن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان"[2].وهذا كله راجع إلى اختيار الشاعر وحسن تأليفه من خلال أنساق تركيبية وتصويرية معينة بين احتمالات نحوية عديدة يجمعها الموضوع، والشحنة الشهورية التي تجتاح الذات الشاعرة ويجعلها مميزة لذاتها وبأساليبها، وأساليب الانزياح التركيبيفي الشعر:"ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظرفتجد سبب أن راقك ولطف عندك، إن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان"[3]،وهذا كله راجع إلى اختيار الشاعر وحسن تأليفه من خلال أنساق تركيبية وتصويرية معينة بين احتمالات نحوية عديدة يجمعها الموضوع، والشحنة الشعورية التي تجتاح الذات الشاعرة ويجعلها مميزة لذاتها وبأساليبها، وأساليب الانزياح التركيبي متعددة ولا تنجصر في التقديم والتأخير بل تتعداه إلى الحذف أيضا، وهو لا يكسر قوانين اللغة المعيارية، بل يبحث عن البديل، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء ا ونادرا[4].

وعليه نورد بعض الأمثلة عن الظاهرتين باعتبارهما أساس هذا الانزياح التركيبي.

1- الحذف: يعد الحذف ظاهرة أسلوبية لغوية متميزة تتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الظاهرة الدلالية، وقد صرح عبد القاهر الجرجاني حينما حلل التراكيب وعقد فصلا عن الحذف قال فيه:"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يمون بيانا إذا لم

(1) صالح لحلوحي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8، جانفي،2011، ص36.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص170.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) سامح رواشدة: فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، الأردن، 1999، ص121.

تبن"[1]؛ فالحذف بهذا المنظور عطاء تعبيري تتهدد زواياه باختلاف القارئين وما يحملونه من تجارب متباينة ومرجعيات مختلفة إذ تتضافر فاعلية الحذف بوصفه ظاهرة لغوية أسلوبية في عنوان القصيدة وهذا ما يمنحنا هامشا من التعرية والكشف المفضوح، ليكون للقاريء في هاته الحالة دور بارز في عملية الفهم والإفهام من خلال الحذف.

أما الحذف يستمد أهميته من حيث لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، كما أن الحذف لا يحسن في كل حال، إذ لا ينبغي أن يتبعه خلل في المعنى أوفساد في التركيب، لذاكان لا بد أن يتأكد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله [2].

لهذا فإن من خصائص العربية أن فيه أنماطا متعددة من الحذف فهي لا تكتفي بالاستكثار من الحذف، ولكنها تنوعه أيضا حتى لو قال قائل: إن العربية هي لغة الحذف، والحذف بمنظوره العام يدور حول ثلاث محاور رئيسية هي [3]:

- حذف أحد أطراف التركيب (حذف المفردة).
- حذف التركيب – (حذف الجملة).
- حذف أكثر من تركيب.

أ–**حذف المفردة:** وهو أن يتم حذف أحد أجزاء الجملة، سواء كان مسندا أو مسندا إليه، مفعولا به أو غيره. ومن أمثلة هذا النوع من الحذف عنوان قصيدة (أود لو كنت) عند بلند الحيدري [4]. الكلمة المحذوفة هي خبر(كان)، وقد ترك تقديرها للقاريء.

ب –حذف الجملة: تحذف الجملة كلها إذا لاحظنا في الموقف إبانة عن ذلك، وإذا كان المتلقي مدركا إدراكا تاما موقع الحذف، وتقدير الجملة المحذوفة، فالقاريء وحده القادر على التأويل لما يتوفر عليه من الشروط التي تمكنه من الربط بين عناصر الأسلوب المذكورة والمحذوفة، مما يحقق انسجاما واتساقا على مستوى الأسلوب.وقد كثر هذا الحذف في عنوان القصيدة المعاصرة، ومن نماذجها:(لو أراها عند بدر

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص170.

(2) سليمان فتح الله: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص137.

(3) صالح لحلوحي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، نجلة كلية الآداب، جامعة بسكرة، ع8، ص11.

(4) بلند الحيدري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص312.

شاكر السياب) [1]، و(كلما ناديتني عند فدوى طوقان) [2]، **الحذف المتعدد:** تصبح بعض العناوين–بسبب هذا الحذف–مختصرة جدا، فتكون كلمة واحدة، أو أداة مفردة، وكل هذا مقصود من الشعراء، لإضفاء الغموض، وإثارة فضول المتلقي، ومن أمثلة ذلك:(لو...، و ربما...) عند نزار قباني [3]، و(لا...) عند معين بسيسو [4]، و(كيف؟) عند غازي القصيبي [5]. وبسبب الحذف المتعدد تصبح بعض العناوين مختصرة جدا، فتكون كلمة واحدة، أو أداة مفردة، بل هناك من يوردها حرفا واحدا كـ(سين)[6] عند مشري بن خليفة وكل هذا مقصود من طرف الشعراء؛ لإضفاء الغموض، وإثارة فضول المتلقي، وخلق المفارقة.

2- التقديم والتأخير:

يقول عبد القاهر الجرجاني:" هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، ما يزال يفتر لك عن بديعه ويوصي بك على الطبيعة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحمل اللفظ من مكان إلى مكان"[7]. والتقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهامة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، لم يظفر التقديم والتأخير " بتسمية اصطلاحية في البلاغة العربية بالرغم من أهميته كشكل بارز عندما يتم بطريقة مخالفة للاستخدام العادي بطبيعة الحال.

وإذا طبقنا هذا القول على عناوين القصيدة العربية المعاصرة، فإننا نجده بارزا في الكثير من العناوين الشعرية، سواء أكان ذلك عن طريق تغيير أماكن الكلمات"[8]، وذلك مثل تقديم الخبر عن المبتدأ في عنوان (قدر أنت بشكل امرأة) [9]، لأن الأصل في الصياغة هو (أنت قدر بشكل امرأة)، يعني أن الخبر (قدر) تقدم عن المبتدأ (أنت). أو مثل تقديم الحال عن عاملها في عنوان (على عينيك يضبط العالم ساعاته) [10]، أي أن شبه الجملة (على عينيك) الواقعة حالا تقدمت على ما حقه التقديم (يضبط العالم ساعاته)، لأن الأصل في التركيب النحوي أن يقال: (يضبط العالم ساعته على عينيك).

---

(1) بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، + ص152.

(2) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص160.

(3) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص135، وج2، ص828.

(4) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص422.

(5) غازي القصيبي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص704.

(6) مشري بن خليفة: ديوان سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ، ط1، 2002، الجزائر.

(7) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 102.

(8) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص214.

(9) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص520.

(10) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا يعني أنه يجوز في الكلام أن يقدم ما حقه التأخير، وأن يؤخر ما منزلته التقديم، وعلّة ذلك أن التقديم والتأخير يحققان أهدافا جمالية قد لا يحققها الالتزام بالرتبة العادية للعبارة.

ب-الإضافة: تعتبر الإضافة عند النحاة " ضم اسم آخر مع تنزيل الثاني من الأول منزلة تنوينه، أو ما يقوم مقام تنوينه.بحيث لا يتم المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا"[1]. ويمكن رصد ظاهرة الإضافة في عناوين القصائد المعاصرة كما يلي:

- ✓ إضافة رمز حسّي إلى رمز حسّي مثل: (أحمر الشفاه) لنزار قباني [2].
- ✓ إضافة رمز حسّي إلى رمز مجرد مثل:(بيت الطاعة) [3] لنزار قباني، و(أريكة الوقت الحامض) لربيعة جلطي [4].
- ✓ إضافة رمز مجرد إلى رمز حسي مثل (حضارة الكتابة) [5] لنزار قباني، و(أوجاع صفصافة في موسم الإعصار) ليوسف وغليسي [6].
- ✓ إضافة رمز مجرد إلى رمز مجرد مثل: (حزب الحزن) [7] لنزار قباني.

ولكن هناك بعض العناوين الشعرية التي تتسع فيها علاقة الإضافة بإدخال عناصر جديدة على المركب العنواني، نحو: (صفاء الأزمنة الخانقة) لعلي ملاحي [8]. فالملاحظ في مثل هذا العنوان أن العلاقة بين طرفي الإضافة في العنوان اتسمت بشيء من التعقيد، لأنه بدلا من أن يجمع بين المضاف والمضاف إليه فقط، إذ بأحد الأطراف وهو المضاف إليه عبارة عن مركب وصفي (الأزمنة الخانقة)، ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط التالي:

---

(1) صالح لحلوحي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، ص6.

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ص452,

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ربيعة جلطي: ديوان كيف الحال؟،ص135.

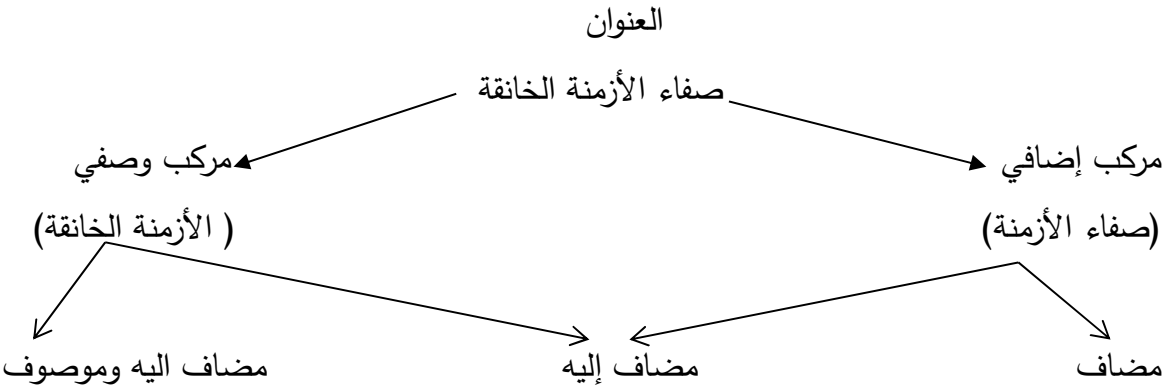
(5) نزار قباني/ الأعمال الشعرية الكاملة، ح2، ص215.

(6) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1995، ص80.

(7) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(8) علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة.

المخطط رقم (25):



يعتبر مثل هذا الربط بين طرفي الإضافة في العنوان من سمات تعقد المكتوب، لأن وصف المضاف(صفاء) بمركب وصفي(الأزمنة الخانقة) يشي باتساع دلالة المضاف، إذ أن التركيب الإضافي هنا لم يتطابق على مستويي القدرة الكامنة والقدرة المستخدمة، وإنما مرّ عبر قاعدة تحويلية توليدية أسقطت حرف الجر المقدّر بين طرفي العنوان، يمكن تقديره على النحو التالي:(صفاء في الأزمنة الخانقة)،يعني أن "التركيب الإضافي هو تركيب تتحكم به قاعدة توليدية وأخرى تحويلية،أما بالنسبة لقاعدة التوليد فعلاقة الإضافة– بشكل عام– علاقة بين اسمين أولهما:نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة.وما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربعة(ل.من.في.ك) أما القاعدة التحويلية فإنها تعني تحول من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة، ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة على التحقق الواقعي للغة بسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها"[1]. وعدم التطابق بين الكفاءة والأداء يعني أن ثمة شعورا باطنا بالتكلف تعمل القاعدة التحويلية على نفيه من بنية العنوان السطحية، وهذا ما يؤكد أن قاعدة التركيب لها محمول دلالي، مثلها مثل الدال، في مجال الفاعلية الدلائلية لمكونات العنوان.

3– الانزياح الدلالي للعناوين:

إنّ المتأمل في منظومة العناوين الشعرية المعاصرة يكتشف جهود الشاعر في عملية خرق لغة الاستعمال المتواضع عليها في صياغته لبنية العنوان، وهذا الخرق" سمة من سمات النص الشعري دلاليا، إذ لا قيام للشعر بدونها ، وإلا تحول كلاما عاديا نرى من خلاله معناه دون أن يستوقفنا، والمسألة في هذه النقطة بالذات ذات علاقة بما إذا كانت اللغة لباسا للفكر فيطلب من الشاعر أن يكون مفكرا يستحب منه أن يكون واضحا في تعابيره، أو أنها خطاب غير شفاف يستوقفنا قبل أن يمكننا من

(1) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص54.

عبوره أواختراقه... إن لغة الخطاب الشعري لا تتوخى الإخبار، أو لنقل أنها تتوخاه بعد إحداث عملية الإثارة على حساب الوظيفة الإخبارية مما يؤكد الصورة التي رسمها (بول فاليري) لمشية كلّ من الشعر والنثر"[1].

سيتم الاقتراب من العناوين المنزاحة عن لغة الاستعمال العادية، لتبيين كيف يتحول الخرق الحاصل على مستوى بنياتها، على ما يمكن الاصطلاح على تسميته ب " بلاغة الانزياح. "[2]

إن البحث في مسألة الانزياح هو بحث في ما أسمته البلاغة بالمجاز [3]، ولذلك فإن" الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة التقريرية إلى اللغة الإيحائية، عبورا يحصل عليه بواسطة انحراف كلام يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى ليجده على مستوى الثانية"[4] وهذا يعني أن " المجاز ليس في الواقع سوى تحويل للمعنى: إنه إذن مرور من حرفية التركيب التي تتجلى فيها لا معقوليته إلى تفسير أحد قطبي التضاد تفسيرا ينبغي أن يكون خارج المتواضع عليه والمفهوم من اللفظ، لكي يخرج التركيب عن انزياحه ويتلاءم مع المعنى والمنطق"[5].

وينص المجاز على وجود عنصر الاستبدال والإحلال فيه، سواء كان يتصل بكلمة أو جملة وسواء سمح السياق بتجاوز المعاني مع أولوية بعضها على البعض الآخر مثل الكناية، أم كان يقطع بقصدية أحدها واستبعاد الآخر كما في الإستعارة. فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات، فبدلا من كلمة (أ) نجد في النص الأدبي كلمة تحل محلها، وتقوم الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة الأولى التي تربطها بهما علاقة دلالية، وذلك عن طريق التوافق في بعض عناصر الدلالة أو التشابه في مجال المشار إليه. من هنا فإن الكلمة الماثلة في النص تجبر المتلقي على إحالتها إلى الأولى، مستعينا في ذلك بمقتضيات النظام اللغوي للدلالة أو بطبيعة معرفته للعالم الخارجي حتى يجد كلمة (أ) المعنية ويبني الدلالة الفعلية للنص على أساسها"[6]، ولهذا يعد المجاز من أهم الأشكال الدلالية.ولعل العودة إلى بعض العناوين الشعرية المعاصرة ستمكننا بدون شك من استخلاص الصور البلاغية والدلالية للمجازات والإنزياحات الواقعة على مستوى البنية اللغوية لها.

---

(1) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص50.

(3) المرجع نفسه، ص27.

(4) المرجع نفسه، ص46.

(5) المرجع نفسه، ص56.

(6) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرةبنية الشهادة والاستشهاد، ص74.

أ- التنافر الدلالي:

يعتبر التنافر "طابق أول من بناء يشمل طابقين اثنين، وهو الطابق الذي يحقق وضعية الإنزياح لانبنائه على خرق منظم لقواعد الكلام، يصبح معه التركيب شاذا من الناحية المنطقية، ولكنه يبقى مع ذلك لحنا مبررا على حد تعبير(ت.تودوروف) .إن المدلول في هذا الطابق يتحول دائما إلى دال يتطلب مدلولا ثانيا، مما يدفع القارئ إلى اللجوء إلى عملية استبدال تتوخى إحداث تعديل أو تغيير لدلالة المدلول الأول بحيث يعود التركيب إلىانسجامه ومنطقيته. فالطابق الثاني إذن هو طابق الاستعارة."[1] يعني أن القارئ في الطابق الثاني يحتال على دلالة التركيب ليصير أكثر انسجاما، وهذا ما يعرف بالانتقال من مجال التجاور إلى مجال الاستبدال، فإذا كانت المفردة شاذة في الإسناد أو الإضافة فإن شذوذها عائد بدون شك إلى علاقتها بما يجاورها من مفردات أخرى، ولكننا أثناء البحث عن الدلالة الأقرب إلى المنطقية وإلى ما يتوخاه الشاعر من تركيبه ، ننتقل من التوزيع إلى الاستبدال، أي أننا نبحث في علاقة المفردة الموسومة بالشذوذ ببقية مرادفاتها، أو بالحقلالدلالي الذي تنتمي إليه . لكن بحثنا لن يكون مثمرا إلا ونحن نراعي داخل هذه العملية نفسها عنصر التجاور، أي أننا نحاول أن نعقد ألفة بين لفظتين متجاورتين، بالاحتيال على إحداهما لتخفف قليلا من غلوائها"[2]، وبذلك فإن عملية تقليص الانزياح الناتجة عن التنافر هي المسؤولة عن ظهور الصور البلاغية المتمثلة في الكناية والاستعارة وماإليهما.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر هو المسؤول عن الطابق الأول الخاص بتشكيل الانزياح، أما المتلقي فهو موكول بالطابق الثاني الخاص بفك هذا الانزياح وإعادة التركيب إلى تلاؤمه منطقيته ، أي أن الشاعر وهو يعمد إلى خلق التنافر داخل تراكيبه ، إنما يفرض على القارئ أن يتحرك داخل التنافر ليكتشف المخرج من داخله ، وهو بذلك يلفت نظر القاريء إلى أن التنافر هو الطريق الوحيدة التي تؤدي إلى الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقا ، إذ لا مجال للتنافر داخل الكتابة النثرية التي تتميز بشفافيتها وقابليتها على أن تسمح بإبراز مكنوناتها، بعيدا عن أي التواء أو انحراف عما هو منطقي"[3]. ويبدو من خلال العناوين الشعرية المعاصرة ،أن الشاعر العربي المعاصر مسكون برغبة الجمع بين المتناقضات التي ينفي كل منها الآخر نفيا قاطعا، بحيث لو تم الوقوف فقط عند حدود الدلالة المعجمية للمتناقضات،لترتب عن ذلك اقترابها من حدود اللامعقول ، نحو عنوان: "**تعالي البارحة**" [4] لنزار قباني أين يبدو التنافر الدلالي بين مفردات العنوان واضحا ،إذ كيف لمفردة مثل (تعالي) التي هي فهل أمر

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ص215،216.

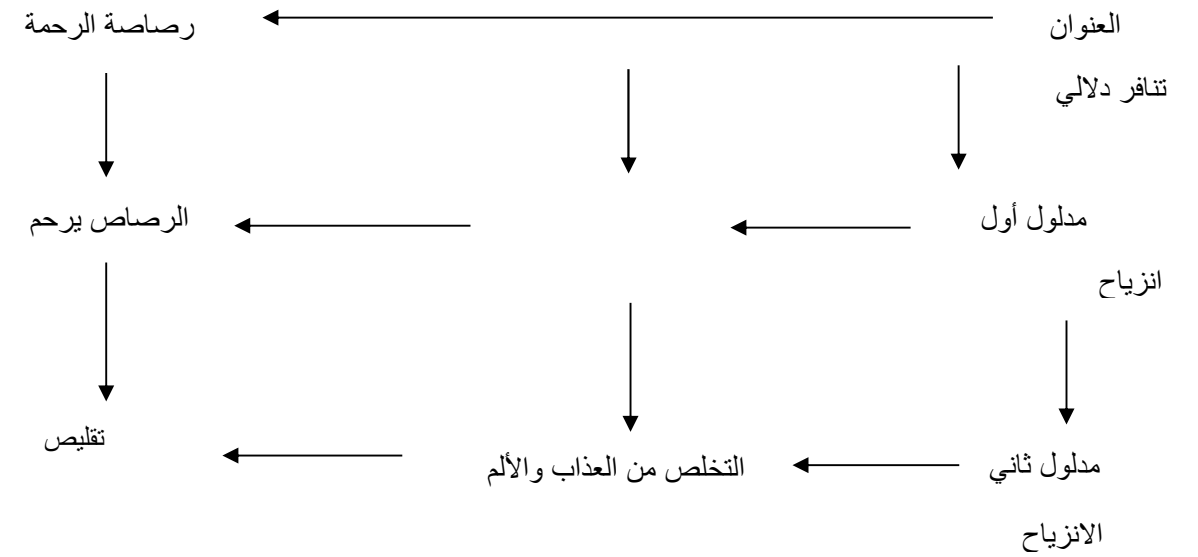
(2) المرجع نفسه، ص74.

(3) المرجع السابق، ص75.

(4) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 212.

يشير إلى الزمن الحاضر أن تجمع في تركيب واحد مع مفردة (البارحة) الدالة على الزمن الماضيفوجه التنافر هنا هو إسناد فعل حاضر إلى زمن ماض منته.

كما أن عنوانا مثل "**رصاصة الرحمة**" [1] يبدوفيه التنافر واضحا بين طرفي تركيبه، وهنا يكمن الانزياح عندما أُسندت (الرحمة) إلى (الرصاصة)، لأنه ليس معقولا أن يرحم الرصاص، ولكن التركيب يعود إلى درجة من المعقولية حينما يشير هذا المدلول اللامنطقي(رصاصة الرحمة) إلى مدلول ثان يمكن من هذا التركيب ، قد يكون مثلا (الموت والتخلص من العذاب والألم)، ولكن هذا لا يعني أنه قد تم التعبير عن المدلول الثاني بشكل دقيق ، فهذه قراءة من قراءات كثيرة محتملة، لأن ما يهم في هذا المقام هو التأكيد على أن " التركيب إنما يتطلع دائما إلى المدلول الثاني، أي المدلول الملائم ، بيد أن العبور إليه هو في الواقع محاولة لاجتناب اللامنطقية التي ينجزها التركيب لو توقفنا عند حدود المدلول الأول. وقصد الوصول إلى المدلول الثاني بكل إيحاءاته يصاب المدلول الأول بتحول كبير، أي أن القارئ هنا حين يصطدم بالمدلول الأول، يضطر إلى القفز مباشرة من التركيب إلى المدلول الثاني الذي يختفي دائما وراء المجاز على شكل استعارة أو كناية أو مجاز مرسل أو ما إلى ذلك من صور بلاغية معروفة"[2]، ويمكن تمثيل تقليص الانزياح في عنوان (رصاصة الرحمة) كما يلي: **المخطط رقم:(26)**



(1) المصدر السابق، ص: 320.

(2) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص: 58.

إن هذا العنوان عبارة عن تركيب إضافي بين (رصاصة) التي هي مضاف، و(الرحمة) التي هي مضاف إليه فيما تسميه البلاغة بالكناية، وهو هنا كناية عن الموت والخلاص من العذاب والألم

ويلاحظ في هذا العنوان أيضا أنه يأخذ طابع الترميز، أي ينتقل من الدلالة إلى الترميز، وهذا ما يذهب إليه (جيرار جينات) عندما يقول أنه يجب على العنوان أن يحظى بقيمة رمزية [1].

فالرصاصة كدال لا تشير إلا لمدلول واحد قد يكون الموت أو الألم، ولكن عندما تستند إليها الرحمة تشير إلى معنى آخر مغاير للأول قد يكون كما أشرنا سابقا الخلاص من العذاب والألم وحلول الرحمة محلهما، وهكذا " يكون طابق الانزياح أكثر ارتباطا بمفهوم الدلالة، ويكون طابق الصورة البلاغية أشد لصوقا بقانون الترميز "[2].

ب-تراسل الحواس:

هو أسلوب من أساليب التصوير في الشعر الحديث، ومعناه:" وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق، بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا، والطعام عطورا"[3].

يضعنا عنوان "**رائحة الكتابة**"[4] من مجموعة:" **سيبقىالحب سيدي**" للشاعر نزار قباني أمام جمالية خاصة، هيمن عليها الانزياح وخرق المألوف، وتبدو أنها جمالية عالية تستعير وظائف الحواس باختلاف تحققاتها، وتجعل من الدال الحسّي مغيّبا ومعوضا بآخر مجاور له وبوظيفة مغايرة.

إنّ عنوان (رائحة الكتابة) ينبني على تضاد افتراضي بين ما يشم وما يرى، لأن الرائحة لا يمكن أن تكون مدركة إلا بحاسة الشم، في حين أن الكتابة لا يمكن إدراكها إلا بحاسة البصر، وهذا ما يعرف بظاهرة تراس الحواس، والتي تعد من الناحية الفيزيولوجية شأنها شأن عمى الألوان بالنسبة للأخضر والأحمر، من مخلفات مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسّي للإنسان غير قادر نسبيا على التفريق بين الإحساسات، وعلى أي حال غالبا ما يكون التزامن الحسّي تقنية أدبية وشكلا من التحول المجازي"[5].

---

(1) « il faut bien que le titre, litteralement non pertinent, ait une valeur symbolique » seuils, p80.

(2) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص: 76.

(3) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص78.

(4) نزار قباني: سيبقى الحب سيدي، منشورات نزار قباني ، بيروت، ص32.

(5)عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص: 59.

وفي عنوان "**التفكير بالأصابع**"[1] تبدو ظاهرة تراسل الحواس واضحة، لأنه ليس من المنطق أن يكون التفكير خاصا بالأصابع، ولذلك فقد منح للأصابع دلالة شعرية عندما أسند إليها فعل التفكير، لأن الأصابع منوطة بحاسة اللمس لا بفعل التفكير، يقول حسين البرغوثي في ذلك: إلى أي مدى يمكن أن نكتب الشعر عبر معرفة مابفن اللمس!! وهذا ينطبق على الأذن والموسيقى، السمع والتذوق. ويصل هذا الشعر عبر الأذن، الشعر يكتب فيصل إلى العين ولكن عندما نقبض على معنى ما فإنه يصل إلى باقي الحواس ، فالفنون ترتبط معا بالحواس، هذا الحوار بين الفنون والحواس يتم بآلية، على الفنان أن يبحث عنها دوما"[2].

ج-الانزياح الدلالي للألوان:

إن اللون مقوم تعبيري يستخدم لتوصيل رسالة معينة إلى متلق ما، ودلالته لا تخفى على أفراد الجماعة التي تستخدمه، كالأصفر للغيرة والأخضر للعبث والتجدد، وبذلك يصبح اللون عند الفرد بشكل واع موصلا لرسالة أو حالة أو موقف معين. ويبدو في عنوان القصيدة العربية المعاصرة أن الشاعر مولع بتلوين الأشياء التي لا لون لها، بل كثيرا ما كان ينزع عن الشيء لونه الحقيقي ليمنحه لونا مغايرا، وهذا يعني أن لهذا الانزياح مجالين، وهما تلوين المعنويات، والتراسل اللوني.

تلوين المعنويات: من شواهدها في عناوين القصائد الشعرية المعاصرة: "**افتراضات رمادية**" [3] ، "**حبك طير أخضر** "[4] و"**التصوير في الزمن الرمادي**" [5]عند نزار قباني، و"**وسواس أبيض**" [6]عند عز الدين المناصرة. و"**بياض اليقين** "عند عبد العزيز المقالح [7]،"**وسواس أبيض**" [8] عند عز الدين المناصرة.

إن وجه الغرابة في هذه العناوين الشعرية راجع إلى تلوين المعنويات والمجردات والمعنويات، لأنها لا يمكن أن تكون من المرئيات.

يعتبر اللون الرمادي من الألوان غير الأساسية لأنه نتاج مزيج من الأبيض والأسود، أي أنه أنه مجموع ضدين ، وعلى هذا التضاد أقام الشاعر علاقات بين الدوال، ليصبح مثلا (التصوير في الزمن

([1]) نزار قباني:الرسم بالكلمات ، منشورات نزار قباني ، بيروت، ص12.

(2) ناجح المعموري: الشاعر ريم قيس كبة، الموقع

[3] نزار قباني: ديوان لا غالب إلا الحب.

[4] نزار قباني: ديوان الاعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 474.

(5) نزار قباني: ديوان الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق.

(6) عز الدين المناصرة، الاعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 323.

(7) عبد العزيز المقالح: الاعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 227.

(8) عز الدين المناصرة: الاعمال الكاملة، ج2، ص 373.

الرمادي) أمرا ممكنا في لغة الشاعر، وربما كان اختيار اللون الرمادي مقصودا لكي يترجم حالة شعورية سلبية.

أما في عنوان "**إمنحيني الحب كي أصبح أخضر**" [1] فيلاحظ فيه استعمال للّون الأخضر ونسبته إلى المتكلم، الذي يمكن تأويله على أنه الشاعر، هنا تكمن المفارقة نظرا لاستبعاد إمكانية أن يخضر الإنسان عندما يمنح الحب، ولأن اللون الأخضر مرتبط بالنّماء والخصوبة والتجديد والعطاء"[2]، أي له معان إيجابية، كان ينبغي استعمال لفظة من الألفاظ الدالة على الفرح والسعادة بدلا من استعمال لفظة أخضر.

إن استعمال لفظة (أخضر) في بنية العنوان لا تدل على اللون في حد ذاته، بل هي دال لمدلول ثاني ذو طبيعة شعورية ، قد تتعلق بالسعادة، أي أن لفظة (أخضر) اقتحمت تركيب العنوان محملة بكلّ المعاني الإيجابية من فرح وسعادة أو ما يراد منهما، لذلك فلو قال الشاعر:(إمنحيني الحب كي أصبح فرحا) لحصر العنوان في دلالة السعادة، ولو قال (إمنحيني الحب كي أستريح) لحصر أيضا هذا العنوان في دلالة الراحة وحدها، ولكن الشاعر اختصر كل هذه المعاني المتعلقة بالسعادة والحياة وراحة النفس والرضى في كلمة (أخضر) االمفتوحة على أكثر من دلالة.

وداخل النموذج نفسه يستوقف المتلقي الفعل (إمنحيني) لأنه أسند إلى (الحب). وما نلاحظه هنا هو ورود استعارة مكنية، على أساس أن الحب شبه بشيء مادي فحذف (المشبه به) (الشيء المادي)، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو فعل المنح (إمنحيني)، كما نقف على استعارة مكنية أخرى في (أصبح أخضر) ، ذلك أن (الاخضرار) لا يكون إلا للنبات مثلا، ولكنه هنا تعلق بالإنسان، فحذف المشبه به(النبات) ، وترك أحد لوازمه(أخضر) .

إن المفردات الدالة على الألوان والمتمثلة في (الرمادي، أخضر) لا تدل على اللون في حد ذاته إلا في البداية، إذ أنها تنطلق لتصبح بدورها دالا لمدلول ثان ذي طبيعة شعورية ، وهذا المعنى الثاني هو الذي يقلص الانزياح ، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نفهم من اللون حقيقته الكيميائية ، بل نفهم منه إحساسا باللون ، أي أن الشاعر إنما يركز على المعنى الثاني الذي لا يمكن العبور إليه إلاّ بالإنحراف عن

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ص126.

(2) عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في الشعرابن المعتز نموذجا، مجلة التواصل، ع4،1994، ص124.

المعنى الأول، الشاذ والمتنافر واللامنطقي، وفي هذا الإنحراف يفقد التركيب منطقيته مقابل أن يحصل على قدرة أكبر في الإثارة "[1].

– **التراسل اللوني:** المراد بالتراسل اللوني، تلوين شيء بغير لونه المعتاد [2]؛ لتحقيق غرضين: دلالي مرتبط بالمعنى المقصود من العبارة، وفني، وهو: إدهاش المتلقي بغرابة التركيب، ومن أمثلته في العناوين: "**الغابة السوداء**" و"**اللؤلؤ الأسود**" عند نزار قباني [3] و"**النهر الأسود**" عند بلند الحيدري [4] و"**الليل أزرق**" عند سعدي يوسف [5] و"**الضباب الأخضر**" عند محمود حسن اسماعيل [6]، و"**الدانوب ليس أزرق**" [7]، و"**للحقيقة وجهان والثلج أسود**" [8] لمحمود درويش، و"**الحلم الأسمر**" [9] لعز الدين ميهوبي، و"**حليب أسود**"[10] للمتوكل طه. فاستعمال اللون في بنية هذه العناوين لا يدل على اللون في حد ذاته، بل استعمل كدال لمدلول ثان هدفه إحداث الدهشة وصنع المفارقة، لذلك فلا يجب أن "نفهم من اللون حقيقته الكيميائية، بل نفهم منه إحساسا باللون، أي أن الشاعر إنما يركز على المعنى الثاني الذي لا يمكن العبور إليه إلا بالإنحراف عن المعنى الأول الشاذ والمتنافر واللامنطقي، وفي هذا الانجراف يفقد التركيب منطقيته مقابل أن يحصل على قدرة أكبر في الإثارة"[11].

لقد استطاع اللون حين وظف بوصفه ملمحا ضديا أن يشكل جزءا من مقومات المفارقة، وأن يحقق علاقة جديدة مشعة بطابعها النفسي والفكري الباعث لها.

د–تجسيد المجردات:

إن مجال تجسيد المجردات واسع داخل منظومة العناوين الشعرية المعاصرة نحو عنوان مجموعة " **تزوجتك أيتها الحرية**"[12]، فهذا العنوان يمكن أن يفهم باعتباره تنافرا بين (تزوجتك) التي

---

(1) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص: 71.

(2) امتنان الصمادي، شعر السعدي يوسف دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2001، ص:151.

(3) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص: 559.

(4) باند الحيدري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 135.

(5) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 508.

(6) محمود حسن إسماعيل: الاعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص: 109.

(7) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكامة، مج1، ط8، ص:305.

(8) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكامة، مج2، ط1، ص: 485.

(9) عز الدين ميهوبي: ديوان عولمة الحب عولمة النار،

([10]) المتوكل طه:ديوان حليب أسود(عن هارون الرشيد والبرامكة)، ص40.

(11) عبد الله راجع: القصيدة العربية المعاصرة، ص: 71.

(12) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص

تفترض فاعلا عاقلا و(الحرية) التي لا تستجيب لهذا الافتراض، فالتجسيد هنا هو محاولة لتقييد دلالة (الحرية) وربطها بفعل إنساني هو الزواج. وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم العديد من العناوين التي تنحو هذا المنحنى، مثل:" **لن تطفئ مجدي**" [1]،"**شَعري سرير من ذهب**" [2]،"**حقائب البكاء**" [3] لنزار قباني و"**ابتهالات على جبين وطن**" [4] لعلي ملاحي، و"**أغنية من خشب**"[5] عند البردوني، و"**جسر الدمع**" [6] عند أدونيس.

ولا نريد الوقوف عند كل عنوان من هذه العناوين لأنه بإمكان القارئ أن يجد داخل كلّ منها ذلك القاسم المشترك المتمثل في تجسيد المجردات.

إن بنية الاستعارة القائمة على التشخيص وبث الحياة والحركة في الجمادات والأشياء، تسهم في نقل هذه الأشياء من طابعها المجرد إلى المحسوس، وتجعلها تولد دلالاتها الموحية التي تعبر عن فاعلية التخييل الذي يولد الشعور بالغرابة والمفارقة.

هـ-إسباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية إلى ماهو غير إنساني:

إن عملية إسباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية على ما هو غير إنساني يعني الخلط بين الكائنات في مجال الصفة والفعل، وهذا النوع من الانزياح ماهو إلا الحد الأدنى الذي يجب الاتفاق عليه لتمييزالكلام الشعري من غيره.

إن الفرق بين النثر والشعر على حد تعبير(جون كوهن)، لا يقام على أساس المادة الصوتية، ولا على أساس المادة الإيديولوجية ، إنه يتأسس انطلاقا من النمط المميز من العلاقات التي ينجزها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المداليل فيما بينها من جهة ثانية"[7].

إنّ المتأمل في **عنوان "طموح الوردة"**[8] مثلا يلاحظ أنه تم إسناد الطموح إلى الوردة عن طريق المركب الإضافي. والطموح كما هو معروف خاصية إنسانية من دون شك، فكيف تستند هذه الصفة إلى ما هو غير إنساني؟ من هنا تأتي لامنطقية التركيب، وبالتالي انحرافه عن قاعدة الاستعمال العادي للغة،

---

(1) نزار قباني: ديوان قصائد مغضوب عليها، ط3، منشورات نزار قباني، بيروت، 1992، ص:26.

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 390.

(3) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص471.

(4) علي ملاحي: ديوان صفاء الأزمنة الخانقة،

([5])عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص318.

([6]) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص288.

(7) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص: 71.

([8]) نزار قباني: لا غالب إلا الحب، ص 32.

إذ لا يعقل أن يكون الطموح من صفات الوردة، وهنا يكمن الانزياح من خلال ما يفرضه كل من (الطموح) و(الوردة)، أي بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، وهذا ضرب للمعقول والمألوف.

ولكن يمكن لهذا العنوان أن يعود إلى المنطق والمعقول حين يشير المدلول المنحرف إلى مدلول ثاني أكثر واقعية، ويتم الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني عن طريق عملية مجازية تتمثل غالبا في الصور البلاغية، أي أن معنى العنوان يخرج من انحرافه وغرابته حين يتحول المفهوم إلى صورة بلاغية، لأن فعل القراءة لا يتوقف عند وضعية الإنزياح، بل يقلص هذا الانزياح حتى يصيرملائما عندما يتحول إلى استعارة [1].

على أساس أن (طموح الوردة) مركب إضافي شبهت فيه الوردة بالإنسان، فحذف هذا المشبه وأبقي على لازمة من لوازمه هي الطموح، وفي ذلك استعارة مكنية، ونتيجة هذه الإستعارة أن يصبح أيّ معنى للتفتح والنضارة كافيا لتحقيق التوازي والتقارب بين معاني الطموح الإنساني.

ويأتي عنوان "**القصيدة تطرح أسئلتها**" [2]، غير مألوف هو الآخر، نظرا لإسناد الفعل (طرح) الخاص بالإنسان إلى (القصيدة) التي هي غير الإنسان، وهذا خرق لعملية الإسناد، والأمر نفسه حصل مع هذه العناوين:" **الديك يشرب قهوته**" [3]،"**دردشة مع قطة متوحشة**"[4]، "**حوار مع سمكة جبانة**" [5] لنزار قباني، و"**تمشي الأرض على الغيم**" [6] لربيعة جلطي. بحيث أسندت أفعال (الشرب والحوار والدردشة والمشي) التي هي أفعال إنسانية إلى كل من (الديك والسمكة والقطة والأرض) التي هي في أغلبها عبارة عن كائنات حيوانية.

أما في العناوين التالية: "**مذعورة الفستان**" [7]،"**القصيدة الشريرة**" [8]،"**الحمامة السكرى**" [9]، فيلاحظ فيها أنه تم إسناد صفات إنسانية إلى ما هو غير إنساتي، لأن (مذعورة والشريرة والسكرى) هي

---

(1) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص63.

(2) نزار قباني: الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق، ط5، منشورات نزار قباني، بيروت، ص33.

(3)نزار قباني: لا غالب إلا الحب، ط4، منشورات نزار قباني، بيروت، ص69.

(4)نزار قباني: تنويعات نزارية على مقام العشق، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1996، ص156.

(5)المصدر نفسه، ص55.

(6) ربيعة جلطي: كيف الحال؟، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

(7)نزار قباني، قالت لي السمراء، منشورات نزار قباني، بيروت، ص13.

(8)نزار قباني، قصائد، منشورات نزار قباني بيروت، ص 23.

(9)نزار قباني: الأوراق السرية لعاشق قرمطي، منشورات نزار قباني، بيروت، ص48.

صفات ملازمة للإنسان، ولكمها أسندت إلى(الفستان والقصيدة والحمامة) التي هي من قبيل الموجودات والكائنات الحيوانية.

إن تراكيب هذه العناوين هي تراكيب ملتوية وشاذة منطقيا، يبدو فيها الشاعر أشبه ما يكون بطفل لم يتوفر على المفردات الكافية لتشكيل قاموس لغوي قادر على التبليغ بشكل دقيق وصحيح، ولكن في الحقيقة أن هذه العلاقات التي يقيمها الشاعر بين العناصر المكونة لتراكيب عناوينه ليست من الاعتباطية في شيء، لأنها علاقات مقصودة تهدف إلى إحداث خرق منهجي لقانون الاستعمال، بالخروج عن التقرير إلى الإيحاء، وفي هذه المسألة بالذات تكمن أهمية المجاز وقدرته على الأداء، يعني أن الشاعر كان يلجأ عن قصد إلى عملية من هذا النوع الذي تسند فيه الصفات والأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني لكي يحقق لعناوينه إثارة وغرابة تشد انتباه المتلقي، ولو على حساب منطقية التركيب.

المبحث الثاني: فن السخرية

أولا: مفهوم السخرية

يطرح مصطلح **السخرية** –من البداية– إشكالية حول مفهومه ودلالته، ولعلّ العودة إلى أحد المعاجم اللغوية العربية، وتتبع المعنى المعجمي لكلمة "**سخرية**"لا يسعف تماما في فهم طبيعة السخرية الأدبية، وإدراك آليات اشتغالها، بل لعّله يجعل الموضوع محفوفا ببعض الحرج، إذ يستدعي الموقف الأخلاقي، فالسخرية بما هي رديف الهزء والضحك من النّاس، أمر منهي عنه وفق النّصور الديني، باعتبارها نوعا من الاستعلاء والنّسلط والإذلال.لكن السخرية **فن تعبيري** يتجاوز الشكل العابث اللاهي، إلى مدلولات إنسانية عميقة، تستحق البحث والتحليل.

والسخرية من أرقى أنواع الفكاهة إذ إنّها تحتاج إلى دهاء ومكر وخفاء.

"والسخرية استراتيجية خطاب مقموع، يقاوم به المقموع قامعه، ينزع عنه براثنه، وذلك على نحو يخلع عن القامع أقنعته المخيفة، ويحيله إلى كائن يمكن مقاومته والانتصار على أدوات قمعه التي تتحطم مع بسمة السخرية الماكرة، التي هي نوع من المقاومة بالحيلة"[1]، وليس من المصادفة والأمر كذلك، أن يؤدي دال، سخرية، وجذره ومشتقاته معاني الاستهزاء والاحتقار والإهانة والترويض والتلاعب، فضلا عن التنكيت، نقول:" سخر منه وبه سخرا وسخرا وسخرا: هزِئَ، والاسم سخرة وسُخْريا وسخرية، وفُلانَ مسخرة وسخر، يضحك منه الناس، ويضحك منهم، وهو مسخرة من المساخر[2].

(1) جابر عصفور: سخرية المقموع، مجلة العربي، العدد 604، مارس2009، ص:76.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادةسخر.

وُتعد السخرية من أرقى أنواع الفكاهة، وهي "الهزء بشيء ما، لا ينسجم مع القناعة العقلية، ولا يستقيم مع المفاهيم المنَتظمة في عرف الفرد أو الجماعة، ففي كلّ انقطاع عن المألوف شيء ما يثير الضحك [1].

فالسخرية بهذا المعنى هي إثارة الضحك الناجم عن مواقف تتعارض مع المعتاد، وتصطدم بالتقليدي، إنّها وليدة الغرابة والدهشة التي يأتي بها الموقف المُقحم، على العقلاني المُنَتظم، لذلك تستولد الضحك الآلي، الّذي يأتي بمنزلة رد فعل أولي، وعفوي على انهيار المُثل المرتَّبة في العقل، أمام موقف مفاجئ، يعري ما اتفق على اعتباره مثالا ويضعه –وجها لوجه–أمام نقيضه، وفي عبث هازل وسخرية لا ترحم، لأنها تحمل أعمق أنواع المواجهة والتعرية [2].

وقد حامت مشتقات الجذر(سخر) حول هذه الدلالات وأدّتها في آيات مثل قوله تعالى: "**لا يسخر قوم مّن قوم عسى أن يكونوا خيرا منهم**" .(الحجرات: 11).وقوله "**زين للدين كفرو الحيأة الدنيا ويسخرون من الذّين آمنوا**" .(البقرة: 210). فالآيتان تشيران إلى معنى الاستهزاء والإهانة التي لا تفارق دلالة التحقير، وذلك في موازاة الآية:" ثم استوى على العرش وسخَّر الشمس والقمر".(الرعد:2).التي تؤدي معنى الترويض والتوجيه إلى أداءغرض أو آية كما في الآية:" وسخرنا مع داود الجبال والطير وكنا فاعلين".(الأنبياء: 78).ومثلها قوله: "والسحاب المسخر بين السماء والأرض".(البقرة: 163). وتأتي الصيغة الصرفية للدلالة على المبالغة في السخرية كما في الآية " **وإذا رأوا أية يستسخرون**".(الصافات: 14).

والسخرية الحّقة لا تكون إّلا مع وجود التوازن الشاق بين الجميل والقبيح، والنظرة المستوعبة للطبيعة والإنسان، ومن أجل ذلك تتجلى السخرية بشكل واضح في نصوص العناوين الشعرية التي تندرج ضمن الموروث الشعري الساخر، وهي تدل على حاجة اللاوعي الشعبي إلى رمز أسطوري، ينفذ الناس من خلاله إلى عمق الضحك، ينسون على حدوده مأساتهم، وما تلك المفارقات اللامعقولة، التي تحفل بها العناوين الشعرية الساخرة، سوى مهرب رافض، يخفي خلف السخرية المسطحة والدعابة الهازئة أعنف مظاهر الرفض والتمرد على واقع غير مستقيم يقصد إلى تشويهه والتندر عليه، وفضح صورته المشبوهة[3].

إن هذا التندر والسخر، ذو دلالة خاصة، باعتباره ظاهرة نفسية اجتماعية، تتأثربطبيعة المجتمع وذهنيته، ورقي البيئة التي أفرزت هذا الموروث الساخر، فالسخرية تطال شتى الظواهر الاجتماعية، كما أّنها تستدعي أدوات الفكر، واللّغة والحركة، وعناصر الإيماء المعبر، كما تلتحم بالأغاني والأهازيج

(1) علي أحمد سعيد: ظمن الشعر، دار العودة، بيروت، مطبعة المتنبي، ط1، 1972، ص28.

(2) سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، د ط، 1994، ص24.

(3) نوال بن صالح: خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الميداني نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة بسكرة، 2014، ص 89.

الشعبية، لتستكمل وسائلها في الرسم والترصد، لما يبدو منحرفا، من أجل مسخه بطريقة كاريكاتورية، تفضح العيوب، وتجعل صاحبها ينفر من صورته، فيلجأ طوعا إلى إصلاح نفسه، كما تكون ذات هدف تربوي، يجعل الآخرين يبتعدون عن الصورة المنحرفة، كي لا يصبحوا مثارًا للسخرية والضحك، الذي يأتي كعقوبة اجتماعية، تقع على المثال الخاطئ[1].

وتبقى وظيفة السخرية في العنوان الشعري مزدوجة الوجه، فبالإضافة إلى غايتها الواضحة في الهدم والكشف الفاضح، نجدها تخفي وجها هادئا ذا طابع إصلاحي تربوي، فبعد زوال الهستيريا الناجمة عن الضحك الساخر، يهدأ العقل، ويعمل التفكير المتزن، ويقْلب الصورة الهازلة، يقطف منها العبرة التي تخبئها بقصد النقد والتقويم، والإصلاح الاجتماعي السليم، الناجم عن ثورة فكرية عاقلة لا أسلحة فيها ولا دماء [2].

وتشمل السخرية الفنون الّتشكيلية والآداب معتمدة في كلّ أحوالها على المراوغة التي تبطن غير ما تعلن، وتتلاعب بين مستويات القول وتعدد دلالاته، مبدؤها الدافعي رفض ما هو قائم ومهاجمته، فعدوانيتها المراوغة قرينة نزعة شك ومساءلة. يقول"عبد القادر المازني"محاولا تعريف السخرية أو الأدب الساخر:"ما هو السخر، إذا ذهبنا نعتبره من فنون الأدب؟ إن هذه الوجهة هي–بالبداهة–كل ما يعنينا، إنه الكلام عما يثيره المضحك أو غير اللائق، من الشعور بالتسلي أو التقزز، على أن تكون الفكاهة عنصرا بارزا والكلام مفرغا في قالب أدبي [3].

ووفقا لهذا التعريف تتساءل "سها عبد الستار" عما إذا كان السخر من فنون الأدب؟ حسب الاصطلاح المحدد لفنون الأدب من شعر ونثر وخلافه، وهل لا يثير السخر سوى التقزز فقط؟ كما يشير إلى ذلك المازني. وإذا كان السّخر أو السخرية سمة أسلوبية يتميز بها بعض الأدباء، فإن أساليبه وأدواته لا بد وأن تختلف من أديب لآخر [4].

والإجابة على ذلك –في نظرنا–أن السخرية ليست جنسا أدبيا بقدر ما هي فن أسلوبي قد يشمل جميع الفنون الأدبية شعرا ونثرا، غايته محاولة تخفيف الألم الذي يتعرض له الناس في حياتهم المليئة بالهموم والآلام والأحزان، وهذا ما يقرره الفيلسوف الألماني "نيتشه":"إنني لأعرف تماما لماذا كان الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يضحك، فإنه لما كان الإنسان هو أعمق الموجودات ألما، فقد كان لابد له من أن يخترع الضحك! وإذًا فإن أكثر الحيوانات تعسا وشقاء هو–بطبيعة الحال–أكثرها بشاشة وانشراحا [5].

---

(1) المرجع نفسه، ص ص38–39.

(2) المرجع السابق، ص38.

(3) عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، ص6، 1960، ص:257.

(4) سهى عبد الستار السطوحي: السخرية في الأدب العربي الحديث، عبد العزيز البشري نموذجا، الهيئة المصرية العامى للكتاب، دط،2002، ص53.

(5)زكريا إبراهيم: سيكولوجيا الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، الفجالة، د ط، دت، ص81.

تقوم عناوين شعرية كثيرة على آلية السخرية من ذلك: عنوان **"يقظة"** لأحمد مطر [1] يبدو هذا العنوان مراوغا من خلال ظاهرلفظه، وكأّنه يشي بحالة التأهب القصوى، ودرجة الانتباه العالية، كما يشي بالفطنة وحدة الذكاء، لكّننا نصطدم بالفجوة الفنية، حين نقف في نص القصيدة عند حقيقة هذه اليقظة:يقول الشاعر:

صباح هذا اليوم
أيقظني منبه الساعة
وقال لي: ياابن العرب
قد حان وقت النوم [2].

فقد حقق المفارقة من خلال هذا العنوان(يقظة) عندما سخر من (يقظة) العرب، وعندما جعل مهمة المنبه العربي يدعو إلى النوم، بعكس الأمم الأخرى. إن يقظة العرب ونومهم سيان في نظر الشاعر وهذا ما جعلهم محل سخرية في عنوانه.

تجعل العناوين الشعرية التي تقوم على آلية السخرية العلاقة بين الدلالة المباشرة والدلالة المنزاحة، علاقة قائمة على **الّتقابل الدلالي**، لأن بنية السخرية تتحّقق بوجود دال ومدلولين: يكون الأول **مباشرا**، ويكون الثاني **ضمنيا**، ويكون الأول حرفيا، ظاهرا، بينما يكون الثاني قَصيا وضمنيا، ولا بد والحال كذلك، ولكي تحقق السخرية الهدف منها، لا بد من تفاعل العنصرين: المرسل والمتلقي، لأن السخرية تحضر في النص من خلال مؤشرات وقرائن، يأتي بعد ذلك دور المتلقي في تشييدها لُتصبح محقَّقةً، وبالتالي تتحقق المفارقة الساخرة التي يسعى البحث للكشف عنها.

ولعلّ ما يبهر في عنوان القصيدة العربية المعاصرة أّنها تحّقق سخرية عًميقة بوساطة عدد قليل جدا من المؤشرات والقرائن، إذ يستطيع بهذه المؤشرات القليلة توليد الأثر الساخر الذي يبتعد عن الابتذال، ففي العنوان:"يقظة "تتحقق السخرية من خلال لفظ واحد" وبدونه لا تتحقق المفارقة أبدا.

ولما كانت الّلغة المتداولة تعبر أصدق تعبير عن خفايا النفس، البشرية، شأنها في ذلك شأن فقاقيع الهواء التي تحلم بأنوار الشمس، فتتسّلل نحوها وسط مياه البحر، منفرجة عن بهجته وكربته، فإن المفردات والتعبيرات التي تضمنها العنوان الشعري المعاصر له نكهة خاصة، لا يتلّذذ بها سوى العارفين بمدلولاتها المباشرة ومراميها المحورة، أي تلك التي أكسبها التداول أبعادا أخرى، هي نتيجة ما أفرزه الفكر الاجتماعي من الكلمات [3].

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص421.
(2) المصدر السابق، ص421.
(3) سيمون بطيش: السخرية في أدب مارون عبود، دار مارون عبود، ط1، 1983، ص68.

كثيرة تلك العناوين الشعرية الساخرة المراوغة في القصائد الشعرية المعاصرة، من ذلك عنوان:"**المتكتم**"[1] لأحمد مطر، إذ أن هذا (المتكتم) الذي لا يبوح بأسراره حتى وإن كان تحت طائلة التعذيب هو في الحقيقة(أبكم):

لا تتكتم
دافع عن نفسك أو تعدم
لا تتكلم
افعل ما تهوى لجهنم
شنق الأبكم [2]

تنتهي قصة هذا المتكتم نهاية مأساوية، بل مفاجئة أيضا. إن هذا الشخص الذي شنق هو في الحقيقة أبكم لا يستطيع الكلام. وبين الضحك والبكاء تنشأ المفارقة الساخرة لتعري واقع بعض الأنظمة الفاسدة. تنشأ المفارقة العنوانية الساخرة هنا من هذا المزج، بين العنصر الكوميدي والعنصر المؤلم، بين المأساة والملهاة.

فنص العنوان:"**خطاب تاريخي** "[3] لأحمد مطر لا يمكن أن يؤخذ على محمل القراءة الحرفية، ذلك أَن (الخطاب) بطله(جرذ)، وهو ما يصنع العنصر الكوميدي في المفارقة، وفوق هذا فإن موضوع الخطاب هو(النظافة). يقول الشاعر:

رأيت جردا
يخطب اليوم عن النظافة
وينذر الأوساخ بالعقاب
وحوله
...يصفق الذباب"[4]

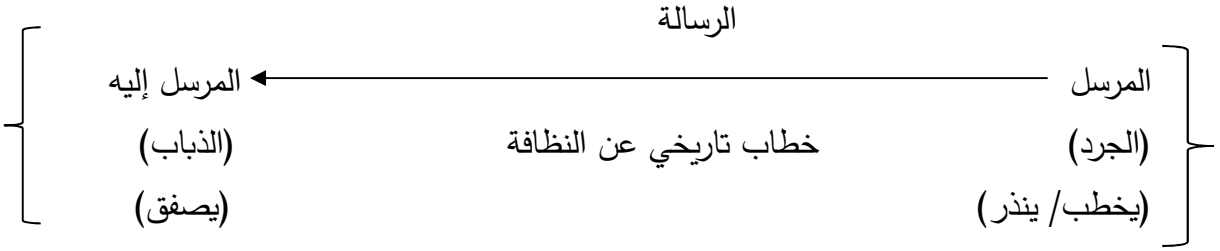
فالجرد لا يمكنه أن يتكلم لأنه حيوان...أولا
الجرد لا يمكنه أن يتحدث عن النظافة إن سلمنا بقدرته على الكلام.
الجرد لا يعاقب الذباب إن سلمنا بقدرته على الكلام وعلى العقاب.
الذباب لا يصفق بعد (الخطاب).

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص264.
(2) المصدر السابق، ص264 .
(3) أحمد مطر: لافتات، ج5، ص75.
(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تبدو لنا الضحية في هذا النص وكما صورها الشاعر في أرقى قمم التبجح؛ تبجح الجرذ الخطيب المتمثلة بشكل أخص في تهديداته، فيظهر التناقض بين مظهر هذا الجرذ ومظهر جمهوره المتكون من الذباب، وكلاهما يرمزان إلى القذارة، فأنّى لهما أن يتحدثا عن النظافة؟!، ولئن أثار هذا التناقض في الدلالة نوعا من الضحك، فقد يثير بدرجة عالية البكاء على حال الواقع العربي الأليم من ظلم حاكم مستبد وجمهوره من المنافقين. وعليه، نجد الشاعر أحمد مطر يلجأ إلى استخدام اللغة المراوغة، في خطابه الساخر، بغية تجسيد واقع الحياة المعاصرة تجسيدا مريرا يسعى من خلاله إلى انتقاد لاذع لمساوئ السلطة وطبيعة حكمها على المستضعفين.

إن صاحب الخطاب التاريخي(الجرد) هو نفسه صانع المفارقة الساخرة في هذا العنوان، وهذا ما يتضح من خلال المخطط التالي:

المخطط رقم:(27)



ومن هنا كانت السخرية آلية رائعة لإنتاج المفارقة.

قد تكون السخرية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة **موقفا من العالم** تهجو نقائصه، وتركز على مفارقاته، ومن أمثلة ذلك عنوان:" **ثالث أوكسيد الكربون**"[1]. يبرز الشاعر في هذا العنوان مدى صمت الشعوب إلى درجة الاختناق، فكأن (ثالث أوكسيد الكربون)–بما يحمله من انزياح في الوصف، ويوجه القارىء إلى أن الاختناق تجاوز كل الحدود، فقد زاد على مركب (ثاني أوكسيد الكربون) المعروف علميا أن زيادته في مكان مغلق تؤدي إلى الاختناق، فالماغوط هنا زاد من درجة الاختناق بأن حول (ثاني) إلى (ثالث) ليسجل اختراعا لغويا– إن جاز لنا التعبير– في عنوانه.

إن ما يزيد من قوة هذه العناوين وبراعة السخرية فيها، أنّها تساق على ألسنة أصحابها دونما تدخل من الساخر نفسه، فالعبارة وحدها كافية لإثارة السخرية لدى المتلقي الذكي.

(1) الماغوط: البدوي الأحمر، ص42.

ففي هذا النّوع من المفارقات تساق العبارة العنوانية بهدف السخرية، لكّنها ليست تلك السخرية التقليدية التي تجهز على الخصم، وتغلق الدلالة، بل هي سخرية المفارقة، تلك السخرية التي تفتح آفاقا من الدلالات.

"لقد كانت السخرية، على مر العصور الأدبية تعالج المثال الخاطئ، من أجل مسخه بطريقة كاريكاتورية، تفضح العيوب، وتجعل صاحبها ينفر من صورته، فيلجأ طوعا إلى إصلاح نفسه، إضافة إلى كونها أداًة تعليمية تجعل الآخرين يبتعدون عن الصورة المنحرفة كي لا يصبحوا مثارا لضحك، هو بمنزلة عقوبة اجتماعية، وغالبا ما كانت السخرية تشكل وسيلة تنفيس عن المشاكل والهموم الضاغطة [1].

إن مثل هذه السلوكيات بما تسوقه من مواقف لا معقولة، تجعلنا نضحك من أنفسنا ونسخر من واقعنا، وذلك عبر نماذج تكشف أمامنا الواقع بكل ما فيه من مفارقات:"إن الشخصية التي تبعث على التفكه والسخرية تجهل مظهرا من مظاهر ذاتها، لذا تصدر عنها عبارات ساذجة تكشف عن السخف بوضوح، وهي فضلا عن ذلك شخصية نموذجية، وكلّ من يشابهها بصفة أو حركة يتمتع بمثل ما تتمّتع به من طاقة على التسلية والإضحاك [2].

إن الحديث عن المفارقة الساخرة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة لا ينتهي، وذلك لغزارة المادة من جهة، وللّذتها من جهة ثانية، ولتمكُّن الشاعر المعاصر من صياغتها وسبكها من جهة ثالثة، فإّننا حينما نقرأ النّص العنواني:"**المهرولون**" لنزار قباني [3] نجد أنفسنا مجبرين على العبور إلى المحطتين:

المستوى السطحي والمستوى الخفي، مسلمين بعبقرية الإبداع الشعري المعاصر الذي فجر حدود الحقيقة ليحّلق بها إلى مجال المجاز مضيفا إليها دلالات من عوالم وفضاءات مختلفة.

على المستوى السطحي يراوغ العنوان بلفظة (المهرولون) التي تدل على السير بسرعة، لتصبح اللفظة دالة على اللاثبات واللااستقرار، والاضطراب والحركة والتخاذل، فهذه الدلالات الفرعية تتموقع كلها تحت مظلة الدلالة الرئيسية التي يشغلها ملفوظ الهرولة.

والمتأمل في الملفوظات الواردة في المنجز النصي يلحظ انتماءها إلى الحقل الرئيسي الذي يثيره العنوان مثل الأفعال التالية: دخلنا، وقفنا، لهثنا، ركضنا، تسابقنا...الخ، فهي كلها تدل على الاضطراب واللااستقرار، وهي الصفات التي اتسم بها الرأي العربي في ظل التراكمات السياسية والخيبات المتتالية من هزائم وانكسارات.

---

(1) سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان غندور، ص69.

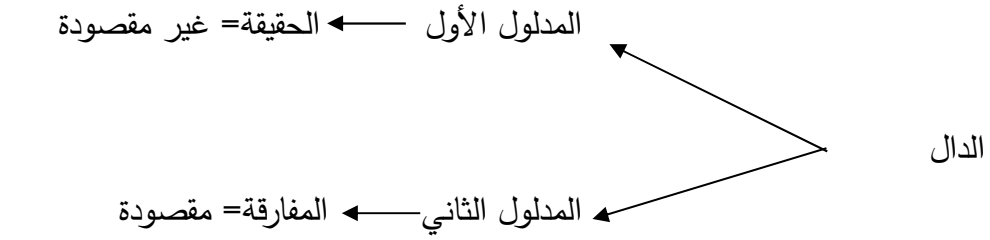
(2) المرجع السابق،ص69.

(3) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 1982، ص139.

ولاحتواء هذا الواقع قدم نزار قباني عنوانه في شكل قضية مصغرة يرمي بها إلى مفارقة السخرية، تطالعنا بصورة هذا الشعب الذي يحاول الاستفاقة لكنه ميت لا يستفيق، والهرولة وعاء يتسع لكل صفات التوتر والقلق والحيرة والشقاء، فهي مثقلة بمعاني انعدام التوازن، وربما كانت المفارقة ترمي إلى إبراز صورة الشعب العربي الذي يحاول الاستفاقة في حين هو مثقل بكل معاني الانهزام والتوتر والانهيار، فجاء العنوان ليعكس تلك النار المصطبغة بعذاب هذا الإنسان في فرديته المهددة وطريقه المؤدي إلى المجهول، وهو يهرول تناديه الحرية وتصوغ حماسه الثورة.

فالّنص العنواني الساخر يتحرك على النحو الآتي:

المخطط رقم:(28)



وبالرغم أن الدلالة الحقيقية غير مقصودة في الفضاء النصي للعنوان، إلا أن لها دورا كبيرا في توليد الدلالة المفارقية الساخرة، وعلى هذا الاساس لا يمكن إغفال أهمية معرفة الدلالة الحقيقية في معرفة الدلالة المفارقية، حيث تجمعهما قرائن وصفية ائتلافية هامة تؤدي إلى بعضها البعض وتسهم في تحريك النص والانتقال به من مستوى إلى آخر ومن فضاء إلى آخر.

إن هذه النصوص العنوانية وغيرها تعبر عن موقف وصرخة إزاء وضعيات سياسية واجتماعية وثقافية، لم يستطع الشاعر مبدع العنوان البوح بها بشكل مباشر أو بطريقة علنية، غير أّنه عبر عنها من خلال هذه العبارات التي تفتح للمتلقي باحات التأويل، وتدعوه إلى اقتحام بنية النص العنواني العميقة ومحاورتها مع الخارج ومع مرجعية الّنص العنواني وسياقه.

إن أهم ما يميز السخرية عن الفكاهة بوجه عام، أن الأولى تهدف إلى الإصلاح والتعليم بالدرجة الأولى، ثم يأتي هدف المتعة.من هنا تجدر الإشارة إلى أن وقع السخرية في الّنفس لا يتأّثر في الغالب ببراعة منتجها فحسب، وإنما باستعداد المتلقي لقبولها والّتفاعل معها. لذا فإن للسياق الذي ترد فيه السخرية، وإن لم يكن يبشر بالظُّرف، دورا كبيرا في تهيئة الإثارة وتوسيع دائرتها بالخيال، لأن الأمر شبيه بلعبة التخّفي.

يقول العنوان"**هجم النفط مثل ذئب علينا**"[1]. لقد رصد العنوان هذه الغرابة في السلوك، فسخر من هذا الهجوم الذي نفذه النفط، إذ لا يهجم النفط ولا يباغت مثل الذئب، وإنما يفيض ويطفو على السطح.

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص486.

فما علاقة النفط بسلوك الذئب؟ وكيف له أن يباغت ويهجم؟ هذا السلوك المفارق جعل الشاعر يعبر عن سخريته منه ويكشفه بصورة فاضحة للمتلقي.حيث إن نعمة النفط أصبحت نقمة ووبالا على الشعوب العربية.

ومن ثم فلا غرو في أن تكون آلية السخرية الأداة الأمثل والسلاح الأنجع لانتقاد وإدانة أوضاع يرى فيها الشاعر الفساد أو الاعوجاج، وكما يرى ضرورة إزاحة الغطاء عن البئر، أي الواقع وأن لا يتركه مستورا، بغية توعية القارئ وشدّ انتباهه لما يسود هذا الواقع من متناقضات، أضف إلى ذلك قد يتضح لنا تميّز هذا الشاعر في استخدام لغة مباغتة للتعبير عن رؤاه الشعرية، تعبيرا فنيا وجماليا يحقق المتّعة لدى المتلقي ويحفّزه أكثر للكشف عن المعاني المتوارية خلف سطور خطابه الساخر.

وما يتضح لنا أيضا هو أنّ المفارقة الساخرة تتشاكل في بنيتها مع المفارقة اللفظية، فلئن كانت المفارقة اللفظية تقوم على إدراك التنافر بين المستوى السطحي والمستوى العميق، فإنّ هذا شأن المفارقة الساخرة في غالب الأحايين، ومن ثم نستطيع القول إنّ كل مفارقة لفظية قد تستدعي سخرية، وربما توحي إليها، بيد أنّ ليس كل سخرية قد تتضمن تناقضا أو تنافرا دلاليا، فكثيرا ما تكون في صور كاريكاتورية أو ما شابه ذلك، ومع ذلك انصب اهتمامنا في مقاربة المفارقة الساخرة على التناقض التي يبرز سخرية الشاعر وينتج عن سخطه من بعض المواقف والقضايا المعاصرة.

ثانثا: آليات السخرية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة

1- التصوير الكاريكاتوري:

التصوير الكاريكاتوري أوالمبالغ فيه هو وضع الشخص في صورة مضحكة:كالمبالغة في تصوير عضو من أعضاء الجسم، ومحاولة تشويهه إلى حد ما، بحيث يجعل الشخص كأنه لا يُعرف إلا العيب الذي فيه، ومن ذلك ضخامة الجسم أو نحافته، وقصر القامة أو طولها المفرط، وتصوير الشذوذ في ملامح الوجه[1]، أو في طريقة اللباس، ولا يكتفي التصوير الكاريكاتوري بالسخرية من الشذوذ الخَلقي، بل يتخذ من السلوك الخُلقي الشاذ مادة خصبة للتصوير الكاريكاتوري: كالجنون والبله والنسيان والآراء الجريئة التي لم يألفها المجتمع .وقد اعتمدت الكوميديا(COMEDIE) زمنا طويلا على هذه الظاهرة فشاع في القرن السادس عشر ما يعرف ب: كوميديا الأمزجة... وفيها يعرض المؤلف شخصيات ذات أمزجة خاصة غير مألوفة، وقد عرف الأدب العربي هذا اللون من السخرية في عصوره الأدبية وفنونه المختلفة من ذلك تصوير الشعراء للعيوب الجسدية تصويرا قائما على المبالغة والتضخيم والإضحاك، كقول ابن الرومي لأحدب [2]:

(1) انظر سما عبد الستارالسطوحي: السخرية في الأدب العربي الحديث، ص110.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قصرت أخادعه وطال قذاله فكأنه متربص أن يصفعا

وكأنما صفعت قفاه مرة وأحس ثانية لها فتجمعا

ويعد الجاحظ (أبو السخرية العربية) من أبرع الأدباء الذين استخدموا هذه الطريقة الكاريكاتورية للسخرية من الأشخاص سيما في رسالة (التربيع والتدوير)، وكما هو الحال في جميع الفنون الأدبية العربية الأخرى، لم يخل الشعر العربي قديمه وحديثه من هذه الآلية البارعة في إنتاج الضحك، بطريقة لا تخلو من المفارقة.

وقد اتخذ الشعراء المعاصرون من هذا الفن آلية لرسم مفارقاتهم الساخرة، نجد هذا واضحا في عناوين القصائد الشعرية من مثل:" **أقزام طوال**" لأحمد مطر [1]، يقدم لنا هذا العنوان ما يسمى بالفرنسية(portrait) أي صورةعن الشخصية المسخور منها وهذه الصورة تجمع عيوب ونقائص الشخصية، معتمدة على الوصف الذي يكثف جميع الصفات التي يراد السخرية منها. فالمسخور منه في العنوان هم أقزام ولكنهم طوال، حيث يوهم لفظ(أقزام)بأنهم أشخاص لاطول لهم، ويوهم النعت (طوال) بأنهم يتصفون بالطول والكمال الجسدي.إن المبالغة في تمطيط صورة الأقزام لتنعت بالطول هو ما ولد المفارقة الساخرة؛ إذ الثابت في وعي المتلقي أن القزم إنما سمي قزما لقصر قامته، فإذا أضيفت له صفة الطول انتزعت منه صفة القصر، فكيف للطول والقصر أن يجتمعا في شخص واحد؟

إن الأشياء بما تظهر لنا عليه، تترسب في وعينا وفق صورة محددة تتخذ كمالها في العقل المنظم، فإذا اهتزت الصورة، سقطت الأقنعة، فيسارع اللاوعي إلى دفاع هازل يواجه به السقوط المعنوي للمفاهيم المنتظمة، وتنطلق السخرية عندئذ كتعويض، يعيد للعنوان توازنه، وذلك عبر قهقهة عابثة ينطلق دويها، في ذروة الكشف العاري للحقائق حيث يختلط الإحساس المفجع باللاهي، وفق نبرة ضحك مأساوي يختلف عن رنين الفرح [2]. وعليه فالسخرية شكل من أشكال الوعي الراقي(... conscience superieure..) لأنه وعي منغرس في الواقع المعيش غير أنه قادر على الانفصال عنه والتعالي عليه من خلال فضح تناقضاته وكشف اعوجاجه في مسعى تربوي معرفي يدفع إلى التفكير في عالم أفضل غير محقق.

يقوم الكاريكاتور على تضخيم صفات تخالف ما اعتيد عليه، وقد يرى الرسام ما لا يراه الآخرون، وهو فن مبالغة، لكن المبالغة ليست هي الغاية، بل وسيلة لإبرازالصفات التي يريد إبرازها في الشخصيات. فإن كان الكاريكاتور يرسم بالألوان، فنحن هنا بصدد كاريكاتور يرسم بالكلمات، ولا نقصد هنا السخرية

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص420.

(2) سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان غندور، ص24.

التي تعبث بجسد المسخور منه، ويكون هدفها التقليل من شأنه من خلال شكله، فلا نجد تلك الشخصنة في السخرية، وإنما تتوجه السخرية لفئة، وتحاول تضخيم مساوئها، وتسليط الضوء عليها.

ويعتمد التصوير الكاريكاتوري الساخر على التخيل والتصور الدقيقين لالتقاط صور مشوهة مضحكة، تقوم في خطواتها الفنية على المغالطة التركيبية المتخيلة للشخصية المنتقدة، وتقوم بتضخيم الصورة وتشويهها، من دون أن يتعارض ذلك مع الصدق الفني لصورة الشاعر.

وقد بينت بشرى صالح أثر الواقع في تشكيل الصورة ، فهو يؤثر في الشاعر في جانبين: "الحسي، متمثلا في الصور التي ترتد موضوعاتها إلى مجالات الحياة اليومية والإنسانية، والطبيعة بأنواعها المختلفة، والذهني، متجسدا في حدين، الأول: المؤثرات النفسية والانفعالات المتباينة التي تخلقها التجارب وحركة الواقع في ذات الشاعر وموقفه الخاص منها، والثاني: المؤثرات العقلية التي تتصل بثقافة الشاعر وخبراته الخاصة، وخزين اللاوعي متمثلا في رمزية تتحاوز حدود الزمان والمكان ، ويتحد الجانبان أو الموقفان الحسي والذهني في الصورة الفنية اتحاد الذات بالموضوع، فالشاعر في اندماج حدي معادلة الذات – الموضوع"[1].

ويمكننا رصد هذا الكاريكاتور الشعري، في عناوين القصائد الشعرية المعاصرة أداة من أدوات السخرية وسلاحا فعالا لصنع المفارقة.

2- الإلماع:

الإلماع حقيقته ملحظ أو إشارة أو إيماءة تلميحية، تصوب إلى شخص أو شيء ما، قصدا إلى الانتقاص من قدره وتحقيره على وجه الخصوص[2]. ويبرز هذا التعريف نوعا خاصا من عرض قضية ما عرضا مفارقيا، يلحظه المرء فيما تهمله المفارقة أكثر مما يلحظه فيما تذكره صراحة [3]. فإذا قلنا مثلا: إنه كان ذكيا في الأيام الأخيرة، فإن السر في هذا الكلام يكمن في أن غباءه هو الطبيعي المألوف، وأن ذكاءه شيءيجعله ملحوظا ومراقبا.

وجدير بالذكر، أن التضادبين المعاني المباشرة والمعاني غير المباشرة، في هذا اللون من المفارقة، يمكن تعقبه من طريق التضاد بين الافترضات المباشرة والافتراضات غير المباشرة. وتفصيل ذلك أن

(1) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1994، ص19.

(2) محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في البنية والدلالة، ص111.

(3) leech ;A linguistic guide ;ibid ;pp .174-175.

افتراض المتكلم، أن غباءه هو القاعدة، وأن ذكاءه استثناء من هذه القاعدة، يدخل في تضاد مع الافتراض العادي بأن الذكاء هو القاعدة، وأن الغباء هو الاستثناء. وعلى ذلك، يفسر القول السابق، هكذا (إنه غبي) والطريف هنا، أن إدخال كلمة (فقط)، في المثال السابق يزيل قناع المفارقة، ويطلعنا–على نحو مباشر–على وجهة نظر المتكلم:(إنه كان ذكيا في الأيام الأخيرة فقط [1].

وإذا تأملنا عناوين القصيدة العربية المعاصرة، رأينا حالات للمفارقة تقوم على الإلماع، وذلك أن التضاد في تلك النماذج بين المعاني المباشرة والمعاني غير المباشرة، قائم على التضاد بين الافتراضات المباشرة والافتراضات غير المباشرة. من ناحية أخرى، إذ تحمل تلك العناوين إلماعا غايته إنزال المتهكم به منزلة متدنية تليق به، أو لنقل: غايته طلب النقائص التي يشار بها إلى ذلك المتهكم به.

ولعل الشاعر أحمد مطر أكثر الشعراء العرب المعاصرين ميلا إلى استخدام هذه الأداة في صنع عناوينه المفارقة، ومثال ذلك:"**وصايا البغل المستنير**"[2].

والبغل اسم مذكر مفرد، مؤنثه بغلة وجمعه أبغال وبغال وبغلات: وهو حيوان أهلي للركوب والحمل، أبوه حمار وأمه فرس، وهو عقيم لا يلد، هجين الخيل والحمير[3].والفعل:بغل بغولة بمعنى بلد[4].وقد ورد ذكره في القرآن الكريم كوسيلة للركوب:(والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة) .(النحل: 8).

إن البغل–كما ورد في المعاجم العربية–يطلق عادة على الحيوان، وإن كانت تطلق مجازا على الإنسان المتبلد الذي يحمل نفس الصفات.ولكن شمولها هذا للإنسان، ليس هو الذي يصنع المفارقة، وإنما اختياركلمة(البغل) ثم إردافها بصفة نقيضة تماما(المستنير).

إن التضاد قائم بين المعنى المباشرالمعروف للبغل(وهو البلادة والغباء)وبين المعنى غير المباشر، الذي نقلت عنه هذه الكلمة إلى حقل دلالي آخر يبدو مضادا له وهوحقل الإنسان.هذا التضاد قائم–بدوره–على التضاد بين افتراض كون المتحدث عنه في العنوان بغلا بالفعل، وبين ما يقدمه العنوان أيضا من قرائن تلمع إلى أن المقصود بالبغل هنا هو الإنسان(طائفة خاصة من جنس البشر، هم–في بلادتهم وغبائهم– كالبغال) .وهذه القرائن هي:(وصايا/ المستنير)، وتساهم هذه القرائن– التي تنصرف إلى بني الإنسان فحسب– في كشف المعنى غير المباشر في خطاب هذه المفارقة وتحديده.

([1]) محمد العبد : المفارقة القرآنية، دراسة في البنية والدلالة،ص111.

([2]) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 165.

([3]) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، 2003، ج2، مادة(بغل) ، ص352.

([4]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- التهكم الهجائي والهزل:

قدم يحيى العلوي معنى التهكم عند علماء البيان بأنه إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال؛ استهزاء بالمخاطب"[1]. وقد ذكر أمثلة لذلك، ومثل بقوله تعالى:"فبشرهم بعذاب أليم".(التوبة: 24).فلفظ البشارة دال على حصول محبوب، فإذا وصل بالمكروه كان دالا على التهكم، لإخراجه المحبوب في صورة المكروه. وأدخل في التهكم" الذم بصورة المدح"، واستشهد بقوله تعالى:"ذق إنك أنت العزيز الكريم".(الدخان: 47). لأن المقصود هو الاستخفاف والإهانة. وذكر من الأمثلة قوله تعالى حكاية عن قوم شعيب لنبيهم عليه السلام:"إنك لأنت الحليم الرشيد"، فهو رغم استحقاقه للمدح، إلا أنهم وصفوه بالحلم والرشاد استهزاء، وهم في الحقيقة يقصدون العكس، وهنا لا يوجد ضابط لغوي نجده في الكلام، لكم مقتضى الحال هو الذي يدل القاريء على فهم الاتهزاء من قولهم [2].

والتهكم مرتبط بالمفاهيم التي ترد مرادفات للسخرية، لأن أصل الأمر في التهكم أن تقول قولا وانت تريد ضده"[3]. وهذا المعنى سبق الحديث عنه في توضيح معنى السخرية والمفارقة.

"إن التهكم بالمعنى الدقيق سخرية ترمي إلى سحب الدلالة الحقيقية عن الإشارات، لفظا وصورة وصوتا... بغية جعلها تدل على غير ما تظهر، أة على عكس ما تظهر. وفي هذا النشاط براعة فكرية لا جدال فيها، حتى إن (رينان) يعتبرها" فعلا بارعا يحقق به الفكر الإنساني تفوقه على العالم"[4].

أما الفرق بين الهزل والتهكم، فهو أن الهزل والإضحاك بريئان من الهمز واللمز، أما التهكم، فقد يمازجه الخبث، سواء أكان ظاهرا أم باطنا [5]. وتكمن العبقرية التهكمية في "التدمير الذاتي لكل ما هو نبيل وعظيم وممتاز "[6].

التهكم هو استخدام الكلام للتعبير عن معنى مغاير للمعنى الحرفي بقصد السخرية، وتستخدم نجلاء حسين الوقاد التهكم مرادفا لمصطلح(..) الإنجليزي، والتهكم ليس مجرد أداة أدبية وفنية لصياغة الأعمال الأدبية، بل يمكن أن نقول أنه بمثابة منهج استطاع أن يشكل رؤية الأدباء للحياة ذاتها، وبالتالي فإن استخدامهم للأدوات الفنية المتعددة للتهكم يخضع لهذه الرؤية، فالتهكم يتحكم في كل من الشكل والمضمون، ويمثل ركيزة أساسية تنهض عليها أعمالهم.

---

(1) فاطمة حسين العفيف: السخرية في الشعر العربي المعاصر، ص130.

(2) فاطمة حسين العفيف: السخرية في الشعر العربي المعاصر، ص131.

(3) شفيق الجبري: الجاحظ معلم العقل والأدب، دار شفيق جلري االنشر، دمشق، سوريا، دط، 1932، ص191.

(4) عادل العوا: أخلاق التهكم، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص ص9، 10.

(5) شفيق جبري: الجاحظ معلم العقل والأدب، ص191.

(6) إدريس الناقوري: ضحك كالبكاء، دار الشؤؤن الثقافية العامة، العراق، ط1، 1986، ص14.

نعتقد أن التهكم شكل من أشكال السخرية ، أو آلية من آلياتها ، والسخرية تسير في اتجاهين: اتجاه إيجابي بناء، والهدم مرحلة حتمية في إعادة البناء، وأيا كان اتجاهها وشكلها، ومناسبتها فإن طعم القوة هو نكهتها الخاصة، لكن هذه القوة ليست هي هي،في كل مجالات السخرية، إذ تتفاوت درجة جدتها وقسوتها بحسب ما تقتضيه الظروف، فهي تبدأ بما يعرف بالغمز واللمز، اللذين غالبا ما يردان في إطار من اللهو والظرف والضحك، ببعدهما عن الإصابة المباشرة الجارحة، ويلطف وقع السخرية في النفس، هذا الوقع الذي يستشف استشفافا، ثم تقوى السخرية شيئا فشيئا حتى تصبح هوجاء، مهشمة، تنال من هدفها دون موارية، وعندها تسمى تهكما وهجاء"[1] "أما الهزل فهو يكاد يكون مطابقا لمفهوم التهكم وهو من أقدم أنواع السخرية الهازلة ويعتبر أشد أنواع السخرية مباشرة وحدة لأنه يعتمد على النقد اللاذع والهجاء البذيء"[2].

يتجلى التهكم والهزل في عنوان القصيدة العربية المعاصرة كلون من ألوان السخرية، يراد به نسبة عيب إلى شخص، أو تضخيم عيب في شخص، وسيلة إلى تهذيبه وإصلاحه، ليخاف ذلك العيب إن لم يكن فيه، وليبرأ منه كله أو بعضه إن كان فيه، "فهو إذا نوع من الزجر والردع شبيه بالعقوبة، لكنه أخف منها وقعا، وإن اتفق معها في الغاية، وهي خدمة الفرد والمجتمع، ومبعث التهكم الرغبة في الإصلاح"[3].

-**عنوان" ترجمة رملية لأعراس الغبار" للبردوني:**[4]: لجأ الشاعر من خلال الجملة الاسمية إلى إعطاء الطبيعة التأويلية التفسيرية للعنوان كأنما هو بصدد فك رموز خطاب ما عصي عن التأويل.

تستولي الريح في عتبة النص على محمول الدلالة من خلال تيمة الرمل، والغبار، لتكون معادلا لتجربة الشاعر، والوطن كليهما على اعتبار أن هاتين من مكونات الريح، وبالنظر إلى أصل الإنسان، وهو التراب، وكذا ما يعد مكونا ماديا للوطن نفسه، وهو الأمر الذي يستوقف الشاعر ليعقد هذه المقارنة ضمن وضعه المأساوي، كإنسان تائه تتخطف عناصر الوجود.

وللعنوان مفتاحية تحيل على مضمون النص، بدلالة لا تخلو من سخرية تتمثل في لفظ(أعراس) التي أضيفت إلى الغبار، لتعكس الحضور المزيف لهذا الإنسان الذي تأخذ بعقله لحظات النشوة حتى يخيل إليه أنه شيء، وهو ليس شيئا بحال، هو في أصله غبارحتى، وإن خيّل إليه أن ما خطر بلحظات حياته الزائفة كان أعراسا إلا أنها أعراس الغبار:

غريبة يا طائرات مثلي شريدة مثلي، ومثل أهلي
منقادة مثلي لكل ريح رمل الفيافي أصلها وأصلي

(1) سيمون بطيش: السخرية في أدب مارون عبود، ص17، 18.
(2) سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان غندور، ص30.
(3) نجلاء حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات، ص135.
(4) عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 420.

لأنها رملية شبيهي أتى غبارا نسلها، ونسلي

كما التقى مستنقع، وقيح كان تناجي زمرها، وطبلي [1]

يمضي البناء الشعري مستأنسا بالعنوان، ممتدا من الطبيعة الدلالية للرمل، والغبار مصطنعا من واجهة الريح ظهيرا، لتكثيف حالات الضياع، واليأس مما في يد الأيام:

يا ريح هل تعطين غير قش من أين تأريخ الركام بعلي؟

غذا تراني أستهل عهدا لأنني ضيّعت مستهلي

في القلب شيء يا زمان أقوى لا تنعطف من أجله، وأجلي [2]

-"عابرون في كلام عابر" لمحمود درويش [3]:

هذا العنوان موغل في السخرية والتهكم من الطرف الآخر إذ بلغ الأمر بالشاعر أن جعل الآخر/الخصم مجرد "مار "بين الكلمات العابرة. والمرور عند حاتم الصكر يعني "زوال الوهم وانقراض الأسطورة"[4]. ولو تأملنا بنية النص للمسنا نبرة التهكم التي يخاطب بها الشاعر خصمه:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا أسماءكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا

واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة

وخذوا ما شئتم من صور، كي نعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء"[5]

تتجه القصيدة نحو تجسيم المواجهة بين قوة"مدججة" بالأوهام والأساطير، وقوة"عزلاء"، تبدأ من حجر ودم ولحم...

ولا تخفى نبرة التهكم والسخرية في فعل الأمر"اجمعوا" وكيف تقلل وجوده من خلال عملية"جمع الأسماء". ولا نغفل أننا نتحدث هنا عن كيان صنع لنفسه هالة وأسطورة بأن حطم القوى العربية وانتصر

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2) المصدر السابق، ص420.

(3) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2009، ص57.

(4) حاتم الصكر: كتابة الذات، دراسة في وقائعية الشعر، عمان الأردن، دار الشروق، 1994، ص.

(5) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص57.

عليها في كثير من الحروب، ولكن ذلك لم يمنع درويش من الاعتزاز بذاته (وذاته هنا مندمجة بوطنه وأبناء وطنه)، وإبرازهذا الشعور المستعلي على الآخر.

وعبارة درويش في القصيدة: "كي تعرفوا...أنكم لن تعرفوا.." لها رؤى عند الباحثين، فهي عند ألياس خوري، نوع من الطباق بين واقعين متضادين: الفلسطيني، الذي يعرف أرضه ويؤسس معها علاقة قوية متينة، وواقع الإسرائيلي، الذي لا يمكن أن يفهم كنه هذه العلاقة ومعناها [1]. وهي عند الغذامي"معرفة تكشف عن اللامعرفة"[2]. وعند حاتم الصكر من باب السخرية المتعمدة [3].

ويظهر عنوان **(اقبضوا الريح)** [4] للشاعرسليمان جوادي–المبني على المفارقة بين طرفيه–نمط السخرية والتهكم، فالشاعر طلب القبض على الريح، وكأن الريح معطى حسي يمكن الإمساك به، وهو يعلم مسبقا استحالة تحقيق فعل القبض هذا، لأنه في الحقيقة يرمي إلى المعنى الأعمق والمتمثل في عدم الضفر بالأمور.

وفي عنوان:**"زمن الحمير"**[5] لأحمد مطر تهكم صارخ مبني على مفارقة ساخرة، فالزمن زمن الحمير وليس زمن الإنسان، وإذ يمرر لنا الشاعر هذه السخرية فإنه يبث فيها شعورا مليئا بالإحباط والسخط على الأنظمة الحاكمة:

المعجزات كلها في بدني
حي أنا، لكن جلدي طفني
أسيرحيث أشتهي لكنني أسير
نصف دمي بلازما
ونصفه خفير
مع الشهيق دائما يدخلني
ويرسل التقرير في الزفير [6].

يرسم لنا الشاعر صورة ملاحقة الرقابة التي تمثل النظام الحاكم مستخدما آلية المبالغة في التعبير؛ إذ يجعل الرقيب يتماهى في جسده، في كل سكناته، إلى أن يجعله يكتب تقريرا عنه مع كل زفرة تخرج

(1) إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، 1986، ص196.
(2) عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت ، ط2، 1993، ص72.
(3) حاتم الصكر: كتابة الذات، دراسة في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان، الأردن، 1994، ص291.
(4) سليمان جوادي: ديوان يوميات متسكع محظوظ، ص
(5) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص
(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

من رئتيه، وهذه المبالغة وطريقة ملاحقة الرقيب هيأت للصورة أن تكون ساخرة، معبرة عن ضجره من القيود التي تلاحقه، فلفظة(حي) لا تحيل إلى المدلول الحقيقي للحياة، بل إلى ما يناقضها تماما؛ فالشاعر ميت لأنه مسلوب الحرية، بدليل أنه عد جلده كفنه، أي أنه ينفي عن نفسه أي حياة، فحيثما يسير يظل(أسيرا)، وقصد هذا الجناس قصدا ليظهر مدى المفارقة في معنى الحرية في كلمة واحدة.

المبحث الثالث: أبنية التضاد

أولا: مفهوم التضاد

التضاد مصطلح بلاغي ورد في عديد الكتب التراثية، وقد اختلفت مسمياته إلى أن استقرت بين المطابقة والتضاد، وقد عرفه ابن رشيق في العمدة فقال:" المطابقة في الكلام: أن يأتلف في معناه ما يضاده في فحواه"[1]. أما أبو هلال العسكري فيقول:" قد أجمع الناس على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين السواد والبياض والليل والنهار، والحر والبرد"[2]. وقد بحث العلماء في أسباب نشأة التضاد، وهي كثيرة لعل أهمها:[3]

التضاد كأصل الألفاظ الأخرى وضعها العرب بالوضع الأول للدلالة على المعنيين المتضادين.

وقد ينشأ التضاد لأسباب اجتماعية مثل التّفاؤل والتّشاؤم والتّهكم والتّأدب. وهو أن يقال عكس ما هو متوقع وهذا يتطابق مع المفارقة اللفظية.

يرى إبراهيم أنيس "أن التّهكم من أسباب نشأة التضاد خاصة لدى الشباب لرغبتهم في الخروج عن القواعد المألوفة في التعبير، وحبهم للتجديد في الكلام، وإظهار مهارتهم في تخير الكلمات فيلجئون أحيانا إلى التعبير عن الشيء بكلمة مضادة، هازئين ساخرين، ويغلب أن يكون هذا النوع من التعبير بين الخاصة الخاصة من الناس، القادرين على التفنن في القول وذلك مثل: عاقل، التي تقال للمجنون وكلمة، سليم، التي تقال للملدوغ"[4].

وعلى ذلك فالطباق والمقابلة يدخلان بلا شك في دائرة المفارقة على نحو من الأنحاء، إذ يعتمدان على بنية ثنائية تأتي بالتضاد على السطح بينما تنتجان في العمق بنية تكرارية تؤول إلى التوافق "فال ضد أكثر خطورا بالبال إذا ذكرضده، وبذلك يكون فيه مجال لإثارة الشعور، وإفساح الخيال [5]. وهذا الأمر يمكن تصويره تجريديا على النحو الآتي [6]:

فهناك خطان: الخط الملفوظ، هو الخط الأفقي، والخط التقديري هو الرأسي إذ إن البياض يستدعي السواد رأسيا قبل مجيئه في الخط الأفقي، والسواد عندما يحضر في الخط الأفقي يستدعي

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص435.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص564.

(3) نجلاء حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات، ص55.

(4) إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4، 1973، ص ص: 208-209.

(5) رضا كامل: بناء المفارقة، شعر المتنبي نموذجا، ص 23.

(6) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، ص 356

البياض رأسيا، دون اعتبار للخط الأفقي، وهو ما يعني أننا في مواجهة بناء تكراري من الطراز الأول، حيث يتردد البياض مرتين والسواد مرتين، وإن خلصنا لتردد تكراري لبنية العمق، في حين احتفظ السطح لنفسه بالتفاعل الضدي، أو بمعنى آخر: إن التّكرار يتحّقق بالنّظر إلى عملية الحضور والغياب، فالطرفان الحاضران على مستوى السطح متقابلان، لكّنهما يستدعيان طرفين غائبين لإكمال، الدائرة التكرارية على النحوالآتي:[1]

فالمفارقة على اتساع مظاهرها وأنواعا، أصلها ما قدمته البلاغة العربية تحت مصطلح، التضاد، أو الطباق والمقابلة، حيث تقدم بنية التضاد المعجمي المفارقة في أبسط صورها، إذ تكون بين لفظين أو أكثر، لكن البساطة هنا لا تعني أنها مجرد حيلة بديعية، يمكن الاستغناء عنها، بل إن لها دورا بارزا في بناء المثل وتلاحمه، فإذا كانت اللّغة في سائر أنواع المفارقات وسيطا، فإنها في مفارقة التضاد على غير ذلك، إذ إن" مفارقات اللّغة مفارقات ناتجة عن عمل المفارقة عملا مباشرا على اللّغة. فاللّغة وسيط، وغاية في الوقت نفسه [2].

ثانيا: نماذج عن التضاد المفارق في عنوان القصيدة العربية المعاصرة

وتعتبر الثنائيات الضدية منعطفات تثير الانتباه داخل نسيج العناوين الشعرية، والتي تحمل الشيء ونقيضه في تركيب إضافي موجز، إذ يتحول العنوان بمزجبها إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وتتمثل هذه الظاهرة في استعمال العبارات الدالة على التغاير والتضاد، كما أنها تعبر عن مخاض العبور الذي يمر به أصدق تعبير، فهي ليست"حلية تزيينية يرصع بها أعلى النص بل هو أوفق من التعبير واكتناه الدلالة وتساوق تكويني مع النص ومنجزه القيمي والجمالي"[3]

في عنوان القصيدة العربية المعاصرة نجد هذا التضاد بشكل كبير لما يوفره من عنصري الإدهاش والمفاجأة اللّذين تتكيء عليهما المفارقة في بنائها.

ولتأكيد هذا المعنى نجد في بناء عناوين القصيدة العربية المعاصرة هذه التقنية، في استعمال العبارات الدالة على التضاد والتقابل والمفارقة، أو التي تحمل الشيء ونقيضه من مثل ما سنورده من عناوين:

-عنوان"اللعنة والغفران" لعز الدين ميهوبي [4]:

(اللعنة والغفران) عنوان مجموعة شعرية للشاعر عز الدين ميهوبي، وهو-أيضا-عنوان إحدى القصائد التي تضمنتها المجموعة، يقيم الشاعرعبر هذا العنوان مفارقة قوامها التضاد بين اللعنة والغفران.

---

(1) المرجع السابق، ص356.

(2) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص: 178.

([3]) علي حداد: قراءات في الشعر اليمني المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب اعرب، 2002، ص109.

(4) عز الدين ميهوبي: ديوان اللعنة والغفران، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر، 1997، ص48.

تطرح المفارقة في هذا العنوان مجموعة من التساؤلات: ما سبب اللعنة، وما حجمها، وما مداها؟ ومتى يحدث الغفران؟ وهل سيمحو الغفران سواد اللعنة وتبعاتها؟

المثير أن هذا العنوان ضم طرفي التضاد (السلبي والإيجابي) في الآن نفسه، وحاول الإمساك بمحوري السخط والرضا اللذين صاغهما الخطاب الديني في الكتب المقدسة.

كان الانزياح واضحا في اسمي العنوان؛ فاللعنة تكون بفعل الخطيئة التي يصاحبها شعور بالذنب وخوف من المكروه غير المنتظر.

(اللعنة) و(الغفران) في النسق اللساني عندما يجتمعان يمنحان للكتابة دلالة شعرية متناقضة؛ ف(اللعنة) منحت للعنوان تماهيا في القلق والخوف والذعر، بينما منح له (الغفران) لحظة الأمان والهدوء والطمأنينة وكأنها لحظة الإشراق والصفاء بعد صدمة اللعنة. يقول عز الدين ميهوبي:

مر عام
مر بي نعش
سألت الناس من؟
قالوا وطن
فلت مهلا
وطني أكبر من هذا الزمن [1]

الوطن حاضر في خلايا وشرايين المتن النصي، وهو مركز استمداد الرؤى الشعرية، وبؤرة تحولات النص الشعري؛ إذ عملت الذاكرة بلا خيال صوري أو سرد متخيل، وهذا ما أعطى قوة للعنوان قوة، بالإضافة إلى اجتماع النقيضين وكسرهما لأفق توقع القاريء؛ فاللعنة لا تعمي الهلاك فحسب بل تعني أيضا صيحة تحذير وإشارة خطر، والغفران نافذة أمل وجلاء الهم والغم وإمكان الانطلاق نحو الأفضل.

لقد صاغ الشاعر عنوانه في شكل لافتة قصيرة اقتنصها من انفلات اللغة واستعصائها، دون إغراق في الجمل التعليلية والتفسيرية. ومثل هذع العناوين أكثر غثارة للمتلقي وجذبا لخياله، لاحتوائها على عناصر مثيرة للدهشة الشعرية والمتعة الجمالية.

-عزاء على بطاقة تهنئة[2]لأحمد مطر:

(1) المصدر السابق، ص48.

([2]) أحمد مطر:لافتات1، ص134..

يحمل هذا العنوان لفظان متضادان اتحدا في صلبه وتصالحا ، (عزاء/تهنئة) بشكل يثير انفعال القاريء وفضوله، حين يفاجأ في أول لقاء بالعنوان بهذا الخرق الخارج عن النمط التعبيري المألوف ، مما يضعف الوظيفة المرجعية ، ويجعل المعنى مشوشا، غامضا، فلفظ(العزاء) يحيل القاريء إلى الموت وأجواء الحزن، بينما لفظ(تهنئة) تحيل إلى الفرح ومسبباته.وما زاد المعنى إبهاما توالي النكرات في صيغة العنوان(عزاء/بطاقة/ تهنئة)، وكأن أحمد مطر يصر على قطع جسور التواصل بين نصه وقارئه، نكاد نتيقن من ذلك لولا وجود حلقة وصل بين المتضادين، نقصد بذلك كلمة(بطاقة) التي يمكن قراءتها بأخطاء صحيحة، فلعلها وردت كعلامة سيميائية تجسد المظهر المادي لفعل الكتابة، باعتبارها ممارسة إبداعية أو حالة تجاوزية للثوابت يباح فيها كل سيء، بما في ذلك التناقض والتشويش، والانحراف والعدول.

-عنوان"أريكة الوقت الحامض" لربيعة جلطي [1]:

(أريكة الوقت الحامض) عنوان من ديوان (كيف الحال؟) لربيعة جلطي، تتجلى فيه المفارقة في صورة مكبرة، جاءت لتصهر هموم الإنسان وحريته في إناء الوجود الإنساني. توزعت هذه المفارقة بين الادهاش والتعجب والسخرية، وامتزجت بتفاصيل الحياة اليومية وطعم الأشياء، وعبثية التصوير، ونبض الألم.المفارقة هنا تمثل صرخة الأنسان في وجه الحياة، عندما يتمدد الوقت العسير(الحامض) على أريكة، دون مبالات بمعاناة من يجثم على صدره.

اعتمدت الشاعرة أسلوب التراكم الدلالي للمتضادات الفرعية داخل نسيج النص للوصول إلى قمة المفارقة السياقية التي أنتجها العنوان. فهي هنا تضيف للتضاد الذي بدأته بين ملامح المرأة التي ..... والوطن لبذي صار عابسا بعد أن تحولت فيه الأفراح إلى أتراح، (يا....) ليقف عند مفارقته السياقية التي يضيء طرفها السطران الأخيران للقصيدة.

تتكثف بلورات الصور الشعرية للعنوان، وتترشح عبر ركني المفارقة(التضاد)، وتضعنا شعريته عند مفازة التأمل، وسواحل الإبحار نحو محيط الإنسان الذي ينشد الاستقرار والطمأنينة بالقضاء على كل ما ينغص صفو عيشه، ويضفي على وقته الحلو حموضة لا تطاق. بجمال هذه المفارقة يقكع القاريء مستفة الألم والدهشة والانفعال ليدخل لجة التأمل والأمل والتفاؤل.

تتجاوز لغة المفارقة في قمة الإطار المعجمي الذي يجعل العنوان يتبنى بنى التقابل في ثنائيات تلازمية على نحو محفوظ، بل تمتد لُتشكل سياقات خاصة تمتع بالتقاء الأضداد على النحو الآتي:

(1) ربيعة جلطي: كيف الحال؟، ص55.

إن هذا الّتضاد هو محور المعاني، وهو لذلك يعبر عن إحساس حاد بالواقع، وبمفارقات الحياة، وتقّلب الأحوال، إذ كثيرا ما يرى ذلك في الواقع ليصير الشريف ذليلا بين ليلة وضحاها.

تعمل الأضداد على متابعة النص، وما يتشكل عنها من علاقات، تتحرك في تواتر متجاذب، وكأنها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابك تطريزاتها على جسد العنوان، كما تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية لنص العنوان.

-**عنوان"زمان بلا نوعية"[1] لعبد الله البردوني:** في شطرهذا العنوان تحقيق لوجه من الحضور الزمني بصفة التنكير، والدافع إليه إنكار الزمن، كما هو متحقق في جسد المتن، وفي الشطر الآخر نفي لذلك الزمن عبر إفراغه من محدداته، ومعالمه بحرف النفي"لا"، ليصبح الزمن. ولعله الواقع يتفاصيله الحاضرة فاقدا للطعم، والخصوصية و"النوعية".

هذه الثنائية القائمة على التضاد، بين الحضور والغياب، هو ما يحقق حالة التوازن التي يحس بها الشاعر في زمانه، حتى يبحث عنها بين الكؤوس، ولا يكاد:

أنوي أعب الكأس يدنوشهيد يصدني، أنوي، ينادي فقيد
يباغت الرعب الذي لم يعد فيبعد الأدنى، ويدنو البعيد
تجيء كالأرماح أيدي الربى ترتد أوجهها حنينا شريد
تأتي حصى الأجداث ترنو كما يرنو إلى المقتول قتل جديد [2]

إنه الزمن الحائر في كنهه، والتائه عن مضمونه، يتجلى للشاعر، ولكن بلا مذاق، ولا لون، إنه مظنة للحيرة، زمان بلا نوعية.

إن بناء الخطاب الشعري على هذا التوتروالتعاقب بين الأضداد يدفع المتلقي إلى ملاحقة ذلك التوتر الدلالي والإيقاعي بحثا عن انفراج له، وثمة تكمن الشعرية أو الفجوة ومسافة التوتر، لأن السر فيه هي ائتلاف هذا الخطاب المتشتت في وحدة تجد فيها عناصره المتنوعة معناها في تمسكها بغيرها، وعلى القاريء أن يهتدي إلى المفاتيح الدلالية ليعثر على هذا الإئتلاف المتنافر. وإذا اعتبرنا التضاد سمة من سمات الانحراف الأسلوبي، فإنه في هذه النصوص العنوانية اكتسب استراتيجيته المؤثرة من خلال طبيعته العلائقية، وليس من خلال المفهوم التقليدي الضيق للطباق والمقابلة، لأنه يتأسس دلاليا على عنصر المفاجأة، والجمع بين المتناقضات، وعلى القاريء أن يؤلف بينها في قراءة متناسقة.

(1) عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، اليمن، ط1، 2002، ص870.
(2) المصدر نفسه، ص871.

المبحث الرابع: الإيقاع المفارق

أولا: مفهوم الإيقاع الموسيقي

الإيقاع في الإساس مصطلح مرتبط بالغناء، ثم انتقل إلى ميدان الشعر؛ بسبب اتصاله بالغناء والترنم [1]، ومن الشعر انتقل إلى النصوص النثرية الفنية التي تشترك مع الشعر في بعض السمات الصوتية المنتظمة فيها.

ينشأ الإيقاع–كما يقول كمال أبو ديب–من "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص"[2]، ويقدم علوي الهاشمي تعريفا له يتسم بالطول والشمولية، فيقول:"إن الإيقاع يعني: انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق ملي جامع يجعل منها نظاما محسوسا لأو مدركا، ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية، ويعبرعنها، كما يتجلى فيها"[3].

ويرى الناقد الإنجليزي رتشاردز أن جوهر الإيقاع قائم على أمرين: التكرار، والتوقع [4]، والتكرار قد يكون لمقطع نغمي موزون، أو لجرس صوتي موقع، وهذا التكرار المحسوب نو ما يجعل الإيقاع مرتبطا بسمة التوقع عند المتلقي، وتعني هذه السمة–كما يوضحها الناقد الروسي يوري لوتمان–إمكان التنبؤ بالعناصر التالية في النص؛ بالنظر إلى القيود الموضوعية على نمط ما من اللغة [5].

غير أن الإيقاع الرتيب الموافق دائما للتوقعات ممل، وجمال الإيقاع يكمن في المفاجأت، وتسويف التوقع، والشعور المؤقت عند المتلقي بخيبة الأمل [6]، وبتعبير لوتمان فإنه: كلما ازدادت سمة التوقع، نقصت الطاقة الإعلامية في النص [7].

ثانيا: أنماط الإيقاع

الإيقاع الموسيقي أوسع مفهوما من الوزن الشعري الذي يمثل الجانب الظاهري فقط من الإيقاع، بينما يشمل الإيقاع أيضا جانبا موسيقيا خفيا يتعلق بجرس الحروف، وبالتناغم الصوتي بين الألفاظ والتراكيب، وهو ما نجده واضحا في بعض الأساليب البلاغية؛ مثل: التكرار، والسجع، والجناس [8]،

---

(1) ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ص26.

(2) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987، ص52.

(3) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2006، ص53،

(4) ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة د.ت، ص188.

(5) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص62.

(6) ريتشاردز: مباديء النقد الادبي، ص192.

(7) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص56.

(8)علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر الحديث، ص56.

وبعض النقاد يجعل الإيقاع قسيما للوزن؛ لا شاملا له، فيخصه بالموسيقى الصوتية الداخلية للنص؛ في مقابل اختصلص الوزن بالموسيقى الخارجية له [1].

وينكر عدد من النقاد هذا التقسيم، ومنهم: حسني يوسف الذي يرى أن للنص موسيقى واحدة بعناصرها الصوتية والمعنوية التي تمثل نسيجا إيقاعيا منكاملا، ومتداخلا يصعب فصله [2]، وبالغ محمد ياسر شرف في هذا المجال، فذهب إلى أن الموسيقى الداخلية وهم؛ لأنها غير قابلة للتقعيد، فهي منتج نقدي خيالي ليس له وجود واقعي [3]، وربما بسبب هذا الموقف نفسه نفى بعض النقاد وجود أي إيقاع في النصوص النثرية [4].

غير أن أكثر النقاد والباحثين يقرون هذا التقسيم، ويسعون إلى إبراز الفروق بين القسمين، ومن هذه الفروق ما ذكره عز الدين اسماعيل من أن الوزن إطار خارجي يفرض على النص من الخارج، بينما ينبع الإيقاع المرتبط بالتلوين الصوتي من داخل النص [5]؛ أي أن الإيقاع الخارجي أقرب إلى الثبات والانتظام والنمطية، فيما يتلون الإيقاع الداخلي بطبيعة التجربة الشعرية الخاصة بكل نص.

وعلى كلا هذين النمطين من الإيقاع صيغت عناوين القصائد المفارقة؛ إذ نجد فيها العناوين الموزونة على مختلف البحور الشعرية، كما نصادف فيها شواهد كثيرة على إيقاع الأصوات والحروف، والتلوين الصوتي في الألفاظ والتراكيب.

وبعد كل ما تقدم، هل برز أثر المفاجأة في الإيقاع، وفي كيفية استعماله وإحداثه؟

1-الإيقاع الخارجي في عنوان القصيدة المعاصرة:

الوزن الشعري مبني على التكرار المنتظم للنغمات المتناسبة؛ إذ هو" تكرار صوتي لنسق مطرد من المقاطع"[6]، وينظر الناقد رتشاردز إلى الوزن من وجهتين متقابلتين، فهو من جهة يرى أنه شكل رتيب من الإيقاع المتوقع، وبسبب غياب المفاجأة فيه يصبح أقرب إلى الهدهدة والتنويم؛ لكنه يعود فيقر من جهة أخرى بأن الوزن يهب الشعر الإطار الصناعي الذي يضاعف جماليته، وفعاليته التأثيرية [7].

أما معاصره (إليوت) فقد كان أوضح في التعبيرعن أهمية الوزن الشعري حيتن أشار إلى أن موسيقى الشعر جزء أصيل من بنيته، وأننا حين ننثر الشعرلا نفقد موسيقاه فحسب، بل نفقد أيضا جزءا لا

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص315.

(2) حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص14.

(3) امتنان الصمادي: شعر سعدي يوسف –دراسة تحليلية، ص287.

(4) ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1991، ص24.

(5) إحسان عباس: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص315.

(6) امتنان عثمان الصمادي: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ص288.

(7) رتشاردز: مباديء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، د.ت، ص ص198-199.

يستهان به من معناه، ذلك لأن الكلام المنثور[1]، وإلى قريب من هذا ذهب الشاعر الهندي طاغور حين قال:إن الإيقاع الموسيقي يعبر عما لا تستطيع الكلمات أن تعبر عنه[2]، وبهذا يتبين أن أهمية الوزن تنبع من وظيفته التي تتمثل في التعبير عن معان لا تصل إليها اللغة[3]، ولعل هذا ما دفع الشاعر الروسي (مايكوفسكي) إلى القول: إن الإيقاع هو القوة المغناطيسية للشعر[4].

ويبدو أن طائفة كبيرة من الشعراءالمعاصرين تفضل أن يمتلك العنوان هذه القوة المغناطيسية التي تمتلكها القصيدة، فمن الظواهر الإيقاعية اللافتة كثرة العناوين الشعرية الموزونة في الشعر العربي المعاصر؛ وقد تنوعت بين أنماط متعددة من العناوين الموزونة، فقد يأتي العنوان بيتا شعريا كاملا، وقد يأتي شطر بيت . وقد يورد الشاعر مقطعا موزونا على طريقة شعر التفعيلة؛ بأن يلتزم بتفعيلة أحد البحور الشعرية، دون أن يتقيد بالعدد المطلوب من التفعيلات في البيت الشعري، أو في سطره.

فمن شواهد عنونة القصيدة ببيت شعري كامل، عنوان"عندما يكتفي الساحل الأبدي بصمت العباب"، و"مشرع برحيق الذهول. يهطل الوجد بالمستحيل"، و"أنتفي برحيل الأسى.أحتفي بنشوء الأسف "عند عبد الله الزيد [5]، وهذه العناوين كلها على وزن مجزوء المتدارك.وشواهد هذا النمط من القصائد قليلة.

وعنونة القصيدة بشطر بيت هي النمط الأكثر شيوعا بين العناوين الإيقاعية، وتشمل شواهده معظم البحور الشعرية، فمن عناوين هذا النمط من البحر الكامل"لا أنت أنت ولا الزمان زمان"عند فاروق جويدة"[6].

ومن عناوين وزن الوافر"أعرني بعض شجوك يا حمام"عند الأخطل الصغير [7]، و"غدا يتحدث الرطب" عند عبد الرحمن العشماوي [8].

ومن عناوين المتدارك"مطر ناعم في خريف بعيد" عند محمود درويش [9]. و" أن ألمس قلب الأشياء" عند ملك عبد العزيز [10].

---

(1) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1971، ص20.

(2) طاغور: السادهانا أو كنه الحياة، ترجمة محمد محمد علي، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص108.

(3) عبد الرحمن المهوس، انزياح الإيقاع: مقدمة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الكفاح، الدمام، 2009، ص62.

(4) المرجع نفسه، ص55.

(5) عبد الله الزيد: المجموعة الشعرية الكاملة، ج2، ص ص167،104،51.

(6) فاروق جويدة: الأعمال الشعرية الكاملة، ص278.

(7) الأخطل الصغير: الأعمال الشعرية الكاملة، ص137.

(8) عبد الرحمن العشماوي: جولة في عربات الحزن، ص13.

(9) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص254.

(10) ملك عبد العزيز: الأعمال الشعرية، ص550.

وهناك نمط آخر للعناوين الموزونة، وهو عنونة القصيدة بمقطع موزون دون التقيد بعدد معين من التفعيلات، ومن شواهده"الباب إذا هبت منه الريح" لعز الدين المناصرة [1]، وهو على وزن المتدارك.

وفي المقابل هناك عناوين قليلة اختلفت أوزانها عن أوزان قصائدها، ومنها:" لماذا تركت العراق وحيدا؟" عند هيفاء الحمدان [2]. و" ومات بشير عريسا"عند عبد الله الصيخان [3].فهذا العنوان من وزن المتقارب، والقصيدة من وزن المتدارك،و"عندما تغضب سلمى"عند إبراهيم الوافي[4]،و"مفاصل من وقتنا الخشبي" عند علي الحازمي[5] .

2-الإيقاع الداخلي في عنوان القصيدة المعاصرة

ازدادت أهمية الموسيقى الداخلية في الشعر العربي الحديث؛ بسبب تراجع منزلة الموسيقى الخارجية فيه [6]، وفي مقابل ما يتسم به الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن الشعري من نبرة موسيقية جهيرة؛ فإن كثيرا من مظاهر الإيقاع الداخلي ذات وقع موسيقي خافت لا تكشفه سوى القراءة المتمهلة، وفي هذا يقول حاتم الصكر:"لا يظهر الإيقاع الداخلي مجسدا بالإنشاد، بل بالقراءة، وما يترتب عليها من مزايا"[7].

لا يقتصر الإيقاع في النّص الشّعري على العروض، والمقصود به الوزن والقافية، وإّنما ثمة موسيقى أخرى، تنبع من أعماق هذا النّص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو تكويناته الداخلية، وينشأ هذا الإيقاع من خصوصية اللغة الشعرية، المشحونة بالدهشة وصور المفارقة والتوّتروالخروج عن المألوف المنبثق من المناخ الحي للنّص الشعر ي، حيث تبرز فيه قدرة الشاعر وحريته في مدى تلاعبه باللغة.

وتمتاز اللغة العربية بوفرة الظواهر الصوتية ذات الإيقاع الموسيقي اللافت في مفرداتها وتراكيبها،وقد أشار حازم القرطاجني إلى بعض الظواهر الصوتية التي تتميز بها اللغة العربية، ومنها:توافق المقاطع والجمل،والإيقاع الصوتي الناتج من حركات الإعراب، فقال:" ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها؛ اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك: تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلك مناسبة، ومن ذلك: اختلاف مجاري الأواخر، وأعقاب الحركات على

(1) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1ص57.

(2) هيفاء الحمدان: تفقد غيابك، ص103.

(3) غبد الله الصيخان: هوامش في طقس الوطن، ص29

(4) إبراهيم الوافي: راؤحة الزمن الآتي، ص57.

(5) علي الحازمي: الغزالة تشرب صورتها، ص65.

(6) عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص107.

(7) حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة، ص37.

أواخر أكثرها...فكأن تأثير المجاري المتنوعة، وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس "[1].

ثم كشف حازم عن مزيتين للإعراب، فذكر أن العرب إنما التزمت بالحركات الإعرابية في أعقاب الكلم؛ لأنها احتاجت إلى فروق بين المعاني، كما احتاجت إلى تنويع الأصوات في أواخر الجمل؛ لتحسين الإيقاع في الكلام،"فاجتمع لها في إجراء الأواخرعلى ما أجرتها فائدتان"[2].

وفي العصر الحديث توقف عباس محمود العقاد عند أحد الظواهر الصوتية التي أشار إليها حازم، وهو: الإعراب، فأشار إلى تميز العربية بالإيقاع الناتج من الجرس المنبعث من الحركات الإعرابية المتنوعة، ومن النغم الذي يحدثه التنوين في آخر الكلمات المعربة، وأن"هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقرفي نواضعها المقدورة؛ على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع"[3]. ولم يبعد الغذامي كثيرا عن الكلام السابق لحازم، والعقاد–ولعله اطلع عليه–حين أكد أن الإعراب في اللغة العربية يربط بين ضربين من الإيقاع: ذهني يشير إلى المعنى، وفني يتصل بالنغم [4].

وهذا الربط الذي يشير إليه الغدامي بين المعنى والنغم الصوتي لا يختص بالإعراب فقط، بل يشمل جميع مظاهر الإيقاع الموسيقي الداخلي، وقد تظافر النقاد المعاصرون على تأكيد أن جمال الإيقاع الصوتي في الموسيقى الداخلية مرتبط بمدى تعبيرها الدقيق عن المعنى [5].

ولعل أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي في عنوان القصيدة هي: إيقاع الأصوات والحروف، والتكرار.

2–1–إيقاع الأصوات والحروف:

يركز الباحثون في إيقاع الأصوات على حروف المد بخاصة، وهي: الألف، والواو، والياء؛ لما تمتاز به من قدرة على الإيحاء؛ عبر إيقاعها الصوتي، وتأثيرها التنغيمي في نفس المتلقي [6]، ويشير علي عشري زايد إلى أثر حروف المد في زيادة إيحاءات الكلمات والصور داخل النص[7]، ولهذا السبب احتفى بها الشعراء الرمزيون ، ومنهم الشاعر الفرنسي رامبو الذي ألف قصيدته: أصوات المد

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص122123.

(2) المرجع السابق، ص123.

(3) اللغة الشاعرة، ص19.

(4) عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص107.

(5) الفن ومذاهنه في الأدب العربي، ص80.

(6) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص155157.

(7) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحدبثة، ص46.

في التغني بها، وفي القصيدة يعطي رامبو لكل صوت من أصوات المد في اللغة الفرنسية لونا خاصا به؛ بحسب إيحاءاته التي يبعثها في نفس الشاعر[1].

ولعلماء العربية فضل السبق إلى إدراك المزايا الإيقاعية لحروف المد واللين، فقديما نبه (سيبويه) على الوظيفة الإيقاعية لحروف المد عند الإنشاد والتغني، فقال:" أما إذا ترنموا، فإنهم يلحقون الألف والياء والنون ما ينون، وما لا ينون؛ لأنهم أرادوا مد الصوت"[2]، وتابعه حازم القرطاجني بتأكيد أثر حروف المد والترنم في تعزيز الإيقاع،"لأن في ذلك تحسينا للكلم، يجريان الصوت في نهايتها"[3].

كما لفت الزركشي النظرإلى شيوع ظاهرة الآيات المختومة بحروف المد في القرآن، وعلل ذلك بجمال إيقاعها الصوتي، فقال:"كثر في القرآن ختم كلمة المقطع من الفاصلة بحروف المد واللين، وإلحاق النون، وحكمته: وجود التمكن من التطريب بذلك"[4].

أما شواهد هذا المظهر الإيقاعي في عناوين القصائد؛ فمنها: "إلى آخري وإلى آخره..." عند محمود درويش [5]، وفي هذا العنوان تتردد أصوات المد خمس مرات، وفي إيقاعها الصوتي الممتد تناسب واضح مع معنى العنوان الدال على الامتداد حتى النهاية.

ومنها قصيدة عبد الله البردوني:"**ذهول الذهول**"[6]، وفيها يتكرر صوت الواو الممدودة المشعرة بالبعد والفراغ والامتداد؛ بالإضافة إلى ما يستلزمه نطقها من مد للشفاه، فحرف المد هنا يحاكي: صوتا، وصورة معنى الذهول في العنوان.

ومنها: عنوان: "**ما تبقى من النداء المسجى**" عند عبد الله الزيد [7]، وفيه يتردد صوت الألف الممدومة أربع مرات، موحية عبر إيقاعها الممتد بالاجواء الطللية المهيمنة على القصيدة، وكأن الشاعر من خلالها يرثي نفسه بحزن مهيب، ويعزز هذا الإيحاء تشديد حرفي القاف، والجيم الظي يوحي بالتحسر والتفجع.

2-2 التكرار:

لعل التكرار من أوسع الظواهر الأسلوبية حضورافي النصوص، سواء من خلال التكرار الواضح والمباشر للكلمات والعبارات داخل النص، أو من خلال فنون أسلوبية أخرى تعتمد على التكرار

(1) المرجع السابق، ص47

(2) سيبويه: الكتاب، ج4، ص204.

(3) بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن،ج1،تحقيق محمد أبو افضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص68.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص122.

(5) عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص85.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص321

في بنيتها المعنوية والإيقاعية. وقد أشار النقاد إلى ارتباط التكرار بفنون بديعية كثيرة ومتنوعة [1]، وأهمها السجع والجناس، فهما فنان مبنيان على التكرار الصوتي لحرف معين، أو لكلمة محددة.

والتكرار من الوسائل الهامة التي يبنى عليها الإيقاع. كما يعد في العناوين من الأسس الأسلوبية التي تقوم على تمتين بناء المفارقة، وتكثيف العبارة وإبراز مفارقتها إذ"يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة"[2]. كل ذلك في بنية تتسم بالإيجاز والقصر، وتستدعي وضوح الإيقاع الذي يعطينا وقعها ومعناها النهائي.

والحقيقة أن التكرار ظاهرة كونية يقع الإنسان تحت تأثيرها، أيا ما كان مكانه وزمانه، شاء ذلك أم لم يشأ، لأنه جزء من إيقاع الكون، فمظاهر الكون على اختلافها قائمة على نمط دقيق من التكرار" فليس دوران الكواكب حول الشمس ودوران القمر حول الأرض، وتعاقب الفصول الاربعة، واختلاف الليل والنهار سوى أحداث متكررة، بل إن الإنسان نفسه متكرر في خلقه وتركيبه، وفي مراحل حياته المختلفة"[3].

وقد نبه (حازم القرطاجني) إلى أثر التكرار اللغوي في النفوس يقول:"إن للنفوس في تقارن المتماثلات، وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها، تحريكا وإبلاغا بالانفعال إلى مقتضى الكلام(...)[4].

ويبرز العنصر الإيقاعي للتكرار بقدر أكبر حين يتضافر مع الإيقاع الصوتي للحروف، ولا سيما أصوات المد، ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد:"نار ونار" عند علي محمود طه[5]، و"**قال المسافر للمسافر: لن نعود كما**" عند محمود درويش[6] يبدأ هذا العنوان بجملة القول(قال المسافر للمسافر)،يشكل هذا التكرارللفظ(المسافر) ،مفارقة صوتية مدهشة إذ ينتظر المتلقي أن (المسافر) سيوجه قوله إلى جهة معينة ، لكنه لا يتوقع أن يكون المخاطب هو(المسافر) ، ومن جهة أخرى فإن عبارة(لن نعود كما) تصدم توقع القاريء، إذ تفتح أفقه على باحة التأويل:

(1) عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص199

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص:67.

(3) فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص31.

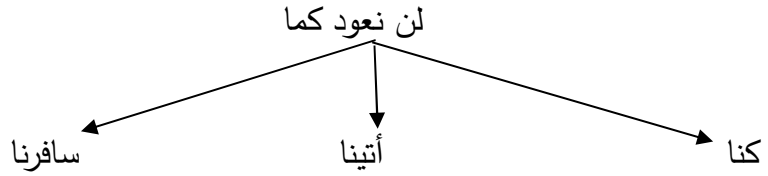
(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، ص4445.

(5) علي محمود طه: الاعمال الشعرية الكتملة، ص313.

(6) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، ص110.

المخطط رقم:(29)

قال المسافر للمسافر:



يساعد هذا التكرار على وضوح الإيقاع، ويشعر باكتمال الجملة على إيجازها وكثافتها.

يشكل هذا التكرار المنتظم المكثف إيقاعا واضحا يسهم في إبراز المفارقة التكرارية، خاصة أن هذا التشكيل الصوتي–الذي يساوي بين وحدتين إيقاعيتين يفصل بينهما حاجز واحد–يعطي بعدا خاصا لدلالة العنوان، فتساوي البنيتين في النطق يوحي بتساوي المسافر مع مثيله المسافر في المشاعر والأحاسيس.

على إيجاز بنية العنوان وكثافتها، إلا أنها تتكيء في أحيان كثيرة على التكرار، كي تزيد من هذه البنية قوة وبراعة، يقول العنوان: "**بين الماء والماء.. هذا حلمي**" عند إبراهيم نصر الله [1]. وتكثر مثل هذه العناوين عند فاروق جويدة بخاصة، ومن أمثلة ذلك عنده: "**وأبحث عنك كثيرا.. كثيرا**"، و:"**لا أنت أنت..ولا الزمان هو الزمان**"، و: "**ما قد كان..كان**"،و"**بقايا..بقايا**" [2].

2–3–التوازي:

التوازي بحسب ما يراه ياكبسون هو: تأليف مبني على الجمع بين صيغتين متشابهتين أو متماثلتين، ولكنهما غير متطابقتين [3]، وهو عند يوري لوتمان مركب ثنائي التكوين لا يعرف أحد طرفيه إلا من خلال الآخر، وتربط بينهما علاقة التشابه [4]، وقد عده لوتمان ضربا من التكرار، وإن كان تكرارا غير تام[5]، أما عبد الرحمن المهوس فعرفه بأنه:"تساوي كلمتين أو عبارتين بالتركيب والوزن، دون التقفية"[6].

ولهذا المظهر الإيقاعي تجليات كثيرة في الشعر والنثر، وفي تقديم أهميته يقول الشاعر الانجليزي جيرار هوبكنز: إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل إن كل زخرف فني يتلخص في مبدأ التوازي[7]، لكن هناك فرقا مهما بين الشعر والنثر في تكوين التوازي لديهما، فإذا كان إيقاع الوزن هو الموجه الأبرز لبنية

(1) إبراهيم نصر الله: الخيول على مشارف المدينة، ص10.

(2) فاروق جويدة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص233.

(3) كمال أبو ديب: قضايا الشعرية، ص103.

(4) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص129.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6)عبد الرحمن المهوس: انزياح الإيقاع، مقدمة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الكفاح، الدمام، 2009، ص136.

(7) كمال أبو ديب: قضايا الشعرية، ص105.

التوازي في الشعر، فإن التوتر الدلالي هو الموجه الأهم للتوازي في النثر[1]، والتفريق هنا نسبي، بمعنى أن التوازي في الشعر يتضمن أيضا توترا دلاليا يعتمد على المفارقة، أو التضاد، أو الترابط[2]، ولكن هذا التوجيه الدلالي أوضح في النثر.

وبما أن عنوان القصيدة هو في الأصل جنس نثري، فإن التوازي الإيقاعي فيه مرتبط ارتباطا وثيقا بالتوازي الدلالي، ومن هنا يشيع في تراكيبه المتوازية أسلوب التقابل المعتمد على الفرز الذهني للدلالات، ومن أمثلة ذلك في العناوين:" **مأساة النرجس ملهاة الفضة** "عند محمود درويش [3]، و"**أول الحلم آخر الحزن**" عند علوي الهاشمي [4]، و"**أول الأرض/آخر الدم**" عند محمد الدميني [5].

ولا يقتصر التوازي الايقاعي بين الصيغتين المتوازيتين على التشابه في البنية الصرفية، بل يتجاوز ذلك إلى التناظربينهما في البنية النحوية وترتيب الكلمات [6] ومن شواهد ذلك في عناوين القصائد"**عن تلك السحلية عن هذا الليل**"عند سعدي يوسف [7].

وقد يمتزج التوازي في عنوان القصيدة مع مظاهر إيقاعية أخرى فيه، مثل: الجناس، والسجع، والتكرار، فمن العناوين التي امتزج فيها التوازي مع الجناس: "**أنتفي برحيل الأسى.. أحتفي بنشوء الأسف**" عند عبد الله الزيد [8].

ومن العناوين التي امتزج فيها التوازي مع السجع: "**إمضاء في الغيمة**" عند ياسر أبو غريب [9].

ومن العناوين التي امتزج فيها التوازي مع التكرار: "**وردة الحلم...وردة الجسد**" عند علي العلاق [10]، و"**موقف الرمال موقف الجناس**" عند محمد الثبيتي [11]،"**وأبكي من يعرفه حزني..أبكي نوارة**

---

(1) المرجع السابق، ص108.

(2) محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع18، 1999ص81.

(3) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص417.

(4)علوي الهاشمي: العصافير وظل الشجرة، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط1، 1977، ص98.

(5) محمد الدميني: أنقاض الغبطة، دار الشروق، عمان، ط1، 1989، ص9.

(6) امتنان عثمان الصمادي: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2001، ص299.

(7) سعدي يوسف: خذ وردة الثلج خذ القيروانية، دار الكلمة، بيروت، ط1، 1987، ص29.

(8) عبد الله الزيد: المجموعة الشعرية الكاملة، ج2، دار المفردات، الرياض، ط1، 2012، ص167.

(9) ياسر أبو غريب: أتنفس الألوان، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، ط1، 2010، ص16.

(10) علي جعفر العلاق: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1998، ص32.

(11) محمد الثبيتي: الاعمال الكاملة، ص147.

جيلي" عند عبد الله الزيد [1].

وقد يمتزج التوازي مع التكرار والسجع معا، ومن أمثلة ذلك في عناوين القصائد: "**وجه أختي...وجه أمتي**" عند بلند الحيدري [2]،"**تهجيت حلما تهجيت وهما**"عند محمد الثبيتي[3].

3- التشاكل الإيقاعي:

لا ينشأ الإيقاع المفارق في العنوان على أساس التكرار فحسب، بل يسهم كل من السجع والجناس في تقوية الإيقاع وبالتالي

ويلاحظ أن التكرار في بعض العناوين لفنت الأنظار إلى اللفظ المكرر، كعنصر إيقاعي فعال في بنية العنوان، فقد خلق نوعا من الإبراز والإعلاء لذلك اللفظ الأهم، بما يحمل من دلالة مفارقة، وفهم أبعاد التجربة التي يحملها العنوان مثلما يشير هذا التكرار إلى الكثافة الصوتية المرتبطة بالمنبع الشفوي للقصيدة العربية، نلمح ذلك في عناوين القصائد العربية المعاصرة.

ومن أنماط التكرار المفارق الذي يشيع في عنوان القصيدة المعاصرة، تكرار الأصوات في نهايات الفواصل، حيث يعد السجع خصيصة أساسية في بنية العنوان الصوتية، تضفي على جملة العنوان طاقات إيقاعية واضحة تسهم في تيسير تلقي المفارقة العنوانية، مما يوفر للعناوين الشعرية سببا إضافيا للشيوع والانتشار.

ويبين الجاحظ أثر السجع في الكلام، فينقل"أنه قيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لم تؤثر المنظوم علة المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلاقي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره"[4].

فاللجوء إلى إيقاع السجع إذا وعي بعملية الإبداع اللغوي الذي يهدف إليه المبدع، فليس الهدف آنيا بتلقي العنوان ومن ثم نسيانه، وإنما الهدف إيصال العنوان للمتلقي وضمان سيرورته، مثال إيقاع السجع ما نجده في نص عنوان:"**أجافيكم لأعرفكم**" لصلاح عبد الصبور [5]. تتجلى المفارقة على المستوى

(1) عبد الله الزيد: الأعمال الكاملة، ص11.

(2) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، ج2، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص224.

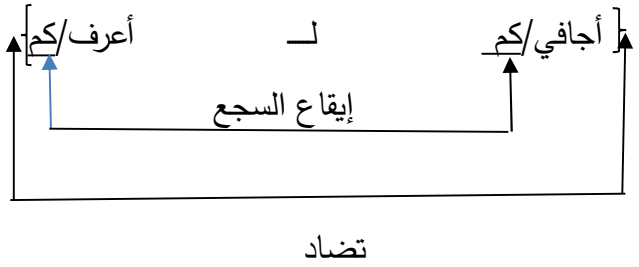
(3) محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، ج1، مؤسسة الانتشار العربي، ط2، 2009، ص147.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، دار الجيل، بيروت، تحقيق عبد السلام هارون، 1990، ص287.

(5) صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2006، ص131.

الإيقاعي وبالضبط الصوتي، إذ نسمع الفعل"أجافيكم" ليقابله الفعل"أعرفكم" وبينهما لام التعليل ويكون التقابل كالتالي:

المخطط رقم:(30)

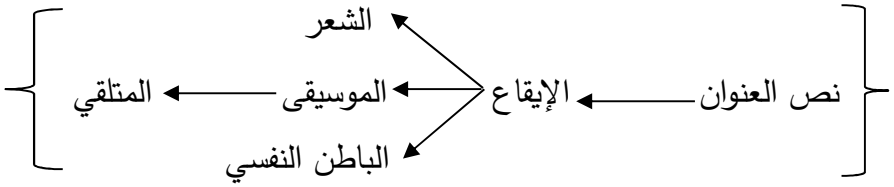


تضاد

يشي هذا التقسيم المتوازي للعنوان(أجافيكم/أعرفكم) بنبرة الشاعر العالية، الغاضبة، كما يبين عن مفارقة سلوكية تظهر من خلال التقابل بين الفعل (أجافي) بما يمتلك من دلالة الهجر والبعد، والفعل(أعرف) بما يستدعيه من معاني القرب.إن التشديد على بنية التشاكل الإيقاعي في نص العنوان الشعري، له ما يبرره على المستوى الأدبي والجمالي والنفسي.

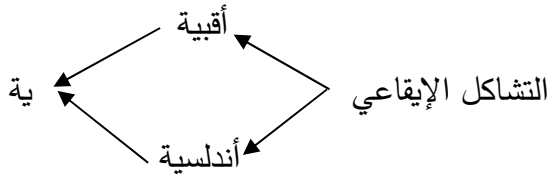
إن حركية إيقاع نص العنوان كمعطى جمالي ارتبطت إشعاعاتها بفضاء متعدد الأركان: فني، أدبي، نفسي، اجتماعي، ثقافي.وهذا ما يتضح في المخطط الآتي:

المخطط رقم:(31)

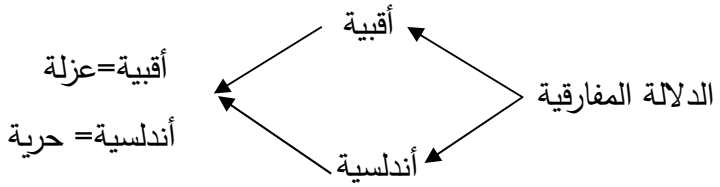


ويجاوز الإيقاع وظيفته الجمالية في المفارقة إلى وظيفة أعمق غورا، حيث يوهم التشاكل الإيقاعي بالتشابه بينما نجد التنافر الدلالي، كما يتضح في نص العنوان:" أقبية، أندلسية، صحراء" لمحمود درويش [1]، حيث يظهرالتنافر الدلالي بين (أقبية) رمز العزلة المكانية، وبين(أندلسية) ملاذ الشاعر للخلاص من العزلة.هذا التضاد الدلالي يتضافر مع إيقاع العنوان ليزيد المفارقة وضوحا على النحو التالي:

المخطط رقم:(32)



(1) محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ط1، ص92.



إلى جوار الإيقاع الملموس المتناثر في عناوين القصائد المعاصرة، هناك إيقاع معنوي غير متأت من أصوات وألفاظ واضحة للعيان أو ملموسة الأثر في السمع، هذا الإيقاع في الغالب هو إيقاع معنوي يشخص في ذهن المتلقي وعقله من خلال ما يتصل بالسياقات الدلالية المبثوثة في العنوان، وهي إيقاعات ضمنية تتضافر مع الإيقاعات الظاهرة أو المسموعة لتحقيق مفارقة العنوان.

مما لا شك فيه أن التقابل في نصوص العنوان في القصيدة العربية المعاصرة هو انعكاس لنقائض الذات وخلاصة جدلها بالواقع والزخم في تحديد علاقتها بتشخيص الحياة، ولذلك فقد جاءت هذه الإبداعات صورة لتقابل التضاد لهذا الوجود المعبر عن نزعة الإنسان في التحرر والرغبة في الانطلاق والتحليق بعيدا عن ضوابط الكون وقوانين الطبيعة.

المبحث الخامس: القناع

أولا: مفهوم القناع

1-القناع لغة:"هو ما تغطي به المرأة رأسها من ثوب وغيره"[1]. وورد في الموسوعة البريطانية أن القناع يرتبط بمصطلح (الشخصية الدرامية) [2] أو هو"الشخصية أو(اللوك) الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء التمثيل"[3].

2-القناع اصطلاحا:" هو الدلالة على الوجه الذي يدعيه المرء لنفسه، وقناع المرء هو وجهه الذي يقابل به المجتمع،مسايرة للتقاليد أو توافقا مع وضع اجتماعي أو حالة نفسية معينة"[4].وهذا المصطلح لم يدخل عالم الشعر إلا في مطلع القرن الماضي ليؤدي وظيفة جديدة هي عبارة عن غطاء لوجه الشاعر وصوته؛يجعله متمكنا من البوح بما لا يستطيع قوله على لسانه الشخصي ، وبذلك يحصل على بعض الحرية في مسعاه لاختراق الواقع والكسف عن مساويء وفساد الأنظمة التي تكبل حريته[5]، وليجعله متجردا من ذاتيته بوساطة خلق وجود مستقل عن ذاته ، الأمر الذي يبعده عن حدود الغنائية والرومنسية التي تردى كثيرا من الشعر فيها[6].كما أنها تساعده في استغلال التناقضات التي تتخلل الواقع وتفكيكها لبناء شبكة تنهض بدورها على شبكة دوافع متضافرة ومتفاعلة تفضي إلى تجديد الذات والشعر والمجتمع[7] شبكة تتخلل الواقع مكبوحة عن التفاعل الذي يظهر حقيقة العلاقة القائمة بين الشاعر من جهة وواقعه التاريخي والاجتماعي وذاته والشعر من جهة أخرى[8].

وهذه الظاهرة لم تتحول إلى ظاهرة فنية-في الشعر العربي الحديث-يمكن رصدها وسبرها واستكناه دواخلها ودلالاتها إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد من أمثال السياب والبياتي وخليل حاوي وغيرهم. وبعد ظهور الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث على أيدي من تقدم من الشعراء [9].

والقناع مصطلح مسرحي في الأساس أفاد منه الشاعر المعاصر لإثراء قصيدته بمعطيات فن المسرح في نقد ما يريد بوساطة أشخاص من صنعه يتولون قول ما يريد قوله أو يوحي به، ولا يختلف

---

(1) رعد الزبيدي: القناع في الشعر المعاصر، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008، ص124.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)المرجع نفسه، ص18.

(5) المرجع نفسه، ص20.

(6) محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط1، 2003، ص94.

(7) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(8) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(9) سامي بن عبد العزيز العجلان: إغواء العتبة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص523.

القناع الذي يستعمله الشاعر عن القناع المسرحي إلا في مسألة واحدة هي إن الشخصية التي يستعملها الشاعر ليست شخصية مسرحية متكاملة، لكون الشخصية المسرحية مستقلة عن المؤلف في حين إن الشخصية التي تخلق في قصيدة القناع شخصية غير مستقلة عن الشاعرالمعاصر[1]، بل هي شخصية تاريخية– في الغالب–يختفي الشاعر خلفها ليعبر عن موقف يريده أو ليحامن نقائص العر الحديث من خلالها بوساطة خلق موقف درامي بعيد عن التحدث بضمير المتكلم "وبعيدا عن الطابع الغنائي ليتمركز حول الذات ، مما يؤدي إلى اتساع نطاق التجربة لتشمل عالما أوسع وأرحب يجعل التجربة تعطي بعدا إنسانيا يتحد فيه ما هو ذاتي مع ما هو حاصل تاريخيا"[2].

لقد أتاحت فكرة القناع للشاعر المعاصر الخوض في استلهام التاريخ واستلهام الأحداث الإيجابية فيه، وانتقاء مواقف الأفراد الفاعلين والمؤثرين في الماضي بما يتلائم مواقفه المعاصرة، الأمر الذي يكسب قصيدته أبعادا شمولية [3]، ومن هنا يتوجب على الشاعرأن يراعي في أقنعته الجدة والحداثة في اختيار الشخصية؛ لأن بعضها تكون غير مؤهلة للتعبير عن الموضوعات المعاصرة؛ وذلك لعدم توفرها على الملامح الدالة [4].

لقد أتاحت قصيدة القناع للشاعر المجال في أن يستمد شخصياته من كنز لا ينضب لشتى النماذج المتنوعة، وفتحت المجال أمامه لعرض تجربته في الاغتراب والتفي والفقر والاضطهاد من خلال شخصيات مهمة ذات مواقف وجودية وفكرية مميزة، وتركت له الأفق واسعا وفسيحا للتعبير عن مواقفه وآرائه في الحياة [5]. كما أنها توفر للشاعر فرصة الهروب من شخصيته عبر التماهي بالقناع لكي يعثر على هويته العميقة؛ ذاته الأكثر تحققا واكتمالا والتي يكون لها عبر القناع حضورا وجوديا وتجربة وخصائص هوية [6].

القناع هو نوع من أنواع الرموز [7]، لكنه رمز شخصي للشاعر، وكان إحسان عباس قد دعاه في دراسة قديمة: الرمز الكبير ثم تعرض له البياتي في أثناء حديثه عن بعض قصائده في سيرته الشعرية

---

(1) المرجع السابق، ص 253.

(2) المرجع نفسه، ص524.

(3) جابرعصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص132.

(4) سامي بن عبد العزيز العجلان: إغواء العتبة، عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ص524.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6)عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999، ص43.

(7) انظر: أقنعة الشعر المعاصر، ص124. والقناع في الشعر العربي الحديث، ص1820، والرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص94.

التي صدرت أواخر الستينات الميلادية، وأطلق عليه مصطلح القناع [1]، وتابعه صلاح عبد الصبورفي استعمال المصطلح نفسه [2]، وبعدهما شاع المصطلح وكثر تداوله في الدراسات النقدية.

أما مفهوم القناع، فهو عند البياتي:"الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته"[3]، وهو عند إحسان عباس:"شخصية تاريخية–في الغالب–يختبيء وراءها، ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصرالحديث من خلالها"[4]، ولم يلبث إحسان عباس حتى تخلى عن هذا الإسلوب الحذر في تعريف القناع، فجزم قائلا:" لا يصلح القناع إلا للماضي، ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية"[5].

ولم يوافقه جابر عصفور على هذا التخصيص؛ إذ رأى أن القناع أوسع من أن يحصر في شخصيات تاريخية ، فقد يكون شخصية مخترعة، وقد يمثل كائنات الطبيعة؛ مثل:المدن، والأشجار، والأنهار[6]، ومن هنا قدم تعريفا للقناع أمثر شمولا وإحاطة، فقال:"القناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات"[7]، وقد تابعه عدد من النقاد في توسيع مفهوم القناع ليشمل الشخصيات المعاصرة، والكائنات الطبيعية؛ ,إن أقروا أن الشخصية التاريخية أكثر الرموز ترددا في أقنعة الشعر العربي المعاصر[8].

ومن هنا فرق النقاد بين قصيدة القناع التي يتحدث فيها الشاعرمع الرمزالذي يتقنع به، ويتحدث بلسانه عن هموم العصر الحديث، وبين القصيدة التي تستدعى فيها شخصبة تاريخية معينة، لتقديم وصف تصويري لها، أو سيرة قصصية عنها، فالأخيرة ليست قصيدة قناع، لأن الشاعر لم يلبس فيها قناع الشخصية، ولم يتحدث بلسانها [9].

ثانيا: نماذج من أقنعة المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة

مما سبق يمكننا تصور الأنماط التي يأتي عليها القناع، فقد يكون القناع شخصية تاريخية، أو أسطورية، أو معاصرة، أو مخترعة، أو من كائنات الطبيعة [10]. ولهذه الأنماط حضورها البارز في

---

(1) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1993، ص40

(2) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة له، ص90.

(3) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ص40.

(4) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص121.

(5) المرجع نفسه، ص125.

(6) انظر: جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص ص123–125.

(7) المرجع نفسه، ص123.

(8) محسن أطيمش، دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986، ص104.

(9) المرجع نفسه، ص107.

(10) جابرعصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص123.

عناوين القصائد المعاصرة، ولكن بسبب الطبيعة الكلية للقناع فإن أبعاد الصورة القناعية في العنوان لا يمكن أن تدرك إلا بعد قراءة النص.

وقد عمد الشاعر العربي إلى استخدام هذه التقنية لأسباب عديدة أهمها لتفادي قمع السلطة وكذلك لأن القناع وسيلة طيعة لإيصال الأفكار وأداة فعالة لصنع المفارقة.وفيما يلي بعض النماذج عن هذه الأقنعة:

1-قناع المتنبي:

1-1-من مذكرات المتنبي في مصر": لأمل دنقل

فالمتنبي كان في عصر لم تعرف فيه كتابة المذكرات، فكيف سقطت هذه المذكرات من صفحة التاريخ وجاءتنا عن طريق أمل دنقل، يعتمد الشاعر في هذه المفارقة شخصية أخرى بدلا من الحديث بصوته هو مباشرة كما في المفارقة الساخرة ذات الطابع الشخصي أو حين يجعل من نفسه ساذجا كما في المفارقة الساخرة المميزة بالسذاجة الذاتية، وعندما يستقدم الشاعر شخصية أخرى ساذجة غيره، لترسم لنا المفارقة فهو يستخدم ما أسماه النقاد (القناع)، رغم أن قصيدة المفارقة الساخرة تقوم كلها على مفهوم القناع إذ يكون توظيف القناع " ...تعبيرا عن هموم الشاعر الفكرية، وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جديدة تتقمص تلك الانشغالات والهموم"[1].

وتقنية القناع كما شهدتها الساحة الشعرية العربية استعملت بنفس ما استعملها له الشعراء العالميون الكبار، كإليوت وعزرا باوند وغيرهما، رمزا "يتخذه الشاعر ليضفي على صوته نبرة موضوعية"[2] و عمد الشاعر العربي إلى استعمال هذه التقنية لأسباب عديدة أهمها لتفادي قمع السلطة و كذلك لأن القناع وسيلة طيعة لإيصال الأفكار و هذا ما جعلني أسمى المفارقة الساخرة الساذجة بمفارقة القناع حيث يجمع القناع الشاعر بالشخصية التي اختارها، بعالميهما بكل ما يحملانه فيتقطعان أو يتوازيان و هذا ما ستكشفه لنا النصوص المقروءة و من هذه النماذج التي يختار فيها الشاعر شخصية غيره لتصنع المفارقة و تكون هي محركة خيوطها نجد قصيدة " من مذكرات المتنبي في مصر " لأمل دنقل تبدأ هذه القصيدة بعنوان هو "من مذكرات المتنبي " والعنوان في النص الشعري الحديث يكاد عملا شعريا مستقلا عما يقوم بعنونته ..."[3]

فالمتنبي كان في عصر لم تعرف فيه المذكرات فكيف سقطت هذه المذكرات من صفحة التاريخ وجاءتنا عن طريق أمل دنقل يبدأ النص بمفارقة أولى هي اعتراف المتنبي بأنه يكره لون الخمر لكن مع

---

(1) فريدة بوزيداني: المفارقة الساخرة في الشعر العربي المعاصر، ص 51.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) طلال زينل سعيد: تمظهرات النص الشعري الحديث، التشكيل الفضاء الرؤية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص41.

ذلك فقد أدمنها طلبا للعلاج بعدما أصيب بالداء وكان هذا الداء جديدا في عرف الطب وهو ترديد ما يطلب منه، صار كالببغاء، في قصر كافور: " أكره
لون الخمر لكنني أدمنها استشفاء"[1]

وهذه قراءة لحال المتنبي عند كافور وكتب التاريخ تخبرنا عن تململه وهو في قصر كافور، وها هو المتنبي نفسه يخبرنا:

" ولولا فصول الناس جئتك مادحا بما كنت في سري ب هلك هاجيا
ومثلك يؤتى من بلاد بعيدة ليضحك ربات الحداد البواكيا"[2]

ويواصل المتنبي وعلى لسان أمل دنقل إبلاغنا بمفارقة هذا الواقع المر الذي يعيشه هو، العربي الحر الذي اضطرته الظروف ليجاور ويمتدح عبدا خصيا ...

" أنشده عن سيفه الشجاع وسيفه في غمده يأكله الصدأ"[3]

وكان المتنبي دائم التذكر لسيف الدولة – الفارس الأصيل–حبيبه الذي أبعدته الظروف عن حضرته، فالمتنبي حسب ما نقرأ في المذكرات قد سئم القيام والقعود بين يدي أمير مصر الأبله، فلعنه ولكنه بالمقابل لم يفد من تلك اللعنات فنام مقهورا ولم ينتقص من الأمر شيئا ويواصل استهزاءه فيقول:

" ما حاجتي للسيف مشهورا ما دمت قد جاورت كافورا "[4]

وهو بهذا يفضل مثل هذا جاريته عندما سألته اكتراء حراس للبيت بعدما طغى اللصوص في مصر، فقابلها بهذه المفارقة الساخرة التي رسمها بمرارة ... قائلا: ما حاجتي للسيف ما دمت عند كافور الذي "سيفه في غمده يأكله الصدأ"

إن هذه الرؤية المفارقة الساخرة التي تضمنتها قصيدة أمل هاته إنما تعبر عن رؤية الموحدة في كل أعماله الشعرية بل وأعمال معاصريه من الشعراء العرب لوضع الشاعر العربي فكثر منهم مجبر، وهو في دار السلطان الحاكم العربي على التلفظ بكلام غير الذي يريده، وترديد شعارات غير التي يؤمن بها وأحسنهم حالا هو من تنفيه هذه الأنظمة خارج أرضه أو يهرب عنها لكنه يظل غريبا، وحيدا منشدا كما أنشد الشاعر مظفر النواب:

" سبحانك كل الأشياء رضيت سوى الذل
وأن يوضع قلبي في قفص في بيت السلطان"[5]
وقنعت بكون نصيبي في الدنيا كنصيب الطير

(1) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ضبط وتصحيح: كمال طالب، دار الكتب العلمية، بيروت، بيروت، ط1، 1997، مج4، ص 302.
(2) المصدر نفسه، ص302.
(3) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص283.
(4) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص302.
(5) مظفر النواب: الأعمال الشعرية الكاملة، دار قنب، لندن،1996، ص 306.

ولكن سبحانك حتى الطير لها أوطان

وتعود إليها، وأنا مازلت أطير"[1]

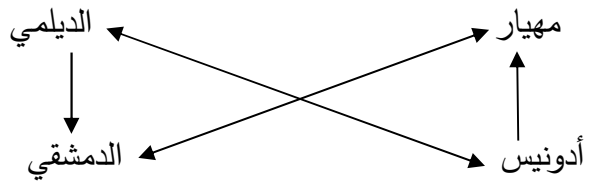
1-2-قناع مهيار الدمشقي:

-"أغاني مهيار الدمشقي"[2] لأدونيس:

تتجلى شعرية العنوان خلف هذا القناع الذي اختاره الشاعرليتخفى خلفه، وهو قناع مهيار، ومهيار شاعر من شعراء القرن الخامس الهجري، وهو (مهيار بن مرزويه الديلمي)، كان مجوسيا ثم أسلم على يد (الشريف الرضي)، ويقال إنه كان من غلاة الشيعة، وممن تجرؤوا على مقام الصحابة في شعره، وهو شاعر مبدع جمع بين فصاحة العرب ومعاني العجم. ولعل الذي يجمع بين أدونيس ومهيار هو الخروج ومجاوزة المألوف، سواء في الطروحات الفكرية أم الفنية وما تتضمنه من مواقف. يقول حمادي صمود:" فمهيار خارج في شعره عن مألوف الشعر يستقي معانيه من مصادر أجنبية غريبة ويدفع تجربته إلى البحث عن المبتكر الجديد وهو خارج في عقيدته متطرف في مواقفه"[3].

لعل ما يميز شعر أدونيس هو ظهور الذات وتضخمها، لكنه كي يخفف من غلواء هذه الذات يقوم واعيا بعملية إبدال للأسماء هكذا:

المخطط رقم:(33)



هكذا يصبح مهيار هو أدونيس، ويتقنع الثاني ويختفي وراء الأول، أي يختفي الحاضر وراء الغائب، وتتراكب الأصوات ويتداخل القول ويمتزج مخفيا أو معلنا عما بينهما من وجوه شبه عبر الأقنعة.

فكلاهما ينتمي أو يتحجب خلف ثقافة خروجية ولغة غريبة، تأخذ من التراث لتهدمه، وتقيم على أنقاضه بناء جديدا، كما في الثابت والمتحول عند أدونيس. وكلاهما يمارس الهدم والتخريب من حيث يزعم البناء والتجديد. وكلاهما يعتمد لعبة التستر والتخفي، وتقديم الباطن على الظاهر متخفيا وراء طروحات تجديدية.

---

(1) المصدر السابق، ص307.

(2) أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي، ط1، دار مجلة العلم، بيروت، 1961، ص23.

(3) سامح الرواشدة: القناع في الشعر العبي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، ط1، 2008، ص123.

ومما يبرز تعالي الذات عند أدونيس، أنه يستعيد على لسان مهيار المتخفي وراءه صورة الخالق، من حيث يتربع على عرشه ويحكم في مخلوقاته فتسري إرادته على عباده. فيصير للشاعر أرض وتخوم واسم يميزه من غيره من الشعراء، كما يظهر قوله:

هدمت مملكتي
هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي
ورحت أبحث محمولا على رئتي
أعلم البحر أمطاري وأمنحه
ناري ومجمرتي
واكتب الزمن الآتي على شفتي
واليوم لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي
ولي شعوبي تغذيها بحيرتها
وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي"[1]

هكذا تبدو الأنا طاغية لا ينفع معها محاولة"مهيار(الدمشقي) "، أو أدونيس(الديلمي)، التخفيف من تعالي الذات من خلال الحديث عن مهيار بصيغة الغائب، على هذا النحو:

"يهبط بين المجاديف بين الصخور
يتلاقى مع التائهين
في جرار العرائس
في وشوشات المحاره
يعلن بعث الجذور
بعث أعراسنا والمرافيء والمنشدين
يعلن بعث البحار"[2]

-قناع يوسف (عليه السلام):

---

[1] أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي، ص23.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- **(يوسف في بئر البترول) لأحمد مطر**[1]: يتخذ الشاعر من شخصية النبي يوسف عليه السلام قناعا له ، غير أن هذا القناع يحمل لنا مفارقة متمثلة في أن البئر الذي حوى يوسف ليس هو بئرا عاديا وإنما هو بئر من بترول:

وأنا أرقد في غيابة بئري
أشرب فقري
رهن البرد
ورهن ظلام
وتمر السيارة تشري
من بقيا جلدي وعظامي
نيران بنادقها
بالمجان
وتطلب خفض السعر [2]

اتخذ أحمد مطر شخصية (سيدنا يوسف عليه السلام) قناعا يتحدث على لسانه بشكل مفارق ومفاجيء، وتبدأ هذه الدهشة من العنوان (يوسف في بئر البترول)، فبئر الماء في الحدث الحقيقي يتحول إلى بئر بترول ذلك لضرورة سياسية واقتصادية عالمية حيث أصبح البترول هدفا لوجيستي للطامعين، مما حول دولنا العربية إلى ساحات للمعارك والفتن.

يبدأ القاريء منذ الوهلة الأولى في اكتشاف الضحية(يوسف/القناع/الشاعر)، حين يتحول الأمل إلى دماء تروي سنابلنا الخضراء فتغدو يابسات صفراء، ويتحول الحلم إلى كابوس، ففي زماننا تصادر حتى الأحلام بغد أجمل.

تزدحم في هذه القصيدة الدلالة المتناقضة مع القصة القرآنية وبين حلم(يوسف/الشاعر) لتنتج مسافة توتر بين الطرفين تحيلنا لاكتشاف الذات المتناقضة مع القصة القرآنية وبين حلم (يوسف /الشاعر) لتنتج مسافة توتر بين الطرفين تحيلنا لاكتشاف الذات المقنعة والهدف من هذا الاستدعاء المتضاد، فالقناع يعمل "على توسيع مجال الاشتغال المفارقي لينقله من مستوى

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص128.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

التصريح بمدلول محدود السعة الدلالية لاسيما عندما تلج المفارقة مجال الإنسانية الرحبة"[1]، ويكمل قائلا:

منذ حلول الليل وحتى الفجر
وأنا أرقد في غيابة بئر
أشرب فقري
رهن البرد ورهن الظلام
وتمر السيارة تشري
من بقايا جلدي وعظامي
نيران بنادقها المزروعة في صدري
بالمجان وتطلب خفض السعر [2]

يعيدنا الشاعر في نهاية القصيدة إلى البئر مرة أخرى ليصف لنا برودته وظلمته وخوفه من المجهول الذي ينتظره، آملا دوما في أن يمر في هذا العصر من ينقذ الشعب، ولكنه يساوم على ذاته كل مرة في سخرية مؤلمة، فبعد المجان كيف يتوقع الشاري تخفيض السعر، وهذا يستدعي تحفيزمرجعية القاريء لتتم المقارنة بين أطراف المفارقة، ففي قوله تعالى:(وجاءت سيارة فأرسلوا واردهم فأدلى دلوه قال يا بشرى هذا غلام وأسروه بضاعة والله عليم بما يعلمون)(وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين) .(يوسوف: 20). فمن اشتراه أكرم مثواه أما(ألو الأمر فلا أحد يدري في أمري) كما قال الشاعر، فهذا التضاد بين المعنى الثابت في ذهن المتلقي والمعنى المتحلاك هو الذي يعطي للنص شعريته وجماليته.

فالشاعر يتحد بقناعه ويصبح هو يوسف المعاصر، اتحاد نتج بسبب الاشتراك في الموقف نفسه الذي تعرض له يوسف الشاعرمن قبل إخوانهم؛ فالأول تعرض للظلم من إخوته الذين رموه في الجب ومن ثم باعوه بأبخس الأثمان، والثاني حرم من البقاء في وطنه وسجن وعذب، ومن ثم تعرض لأشد محنة بعد أن طردوصودرت أعماله.

-قناع النبي محمد (صلى الله عليه وسلم):

([1]) سامح الرواشدة: القناع في الشعر العبي الحديث، ص124.

([2]) أحمد مطر ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 64.

- **(قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن) [1] لأحمد مطر:**

استعمل الشاعر شخصية النبي محمد (عليه السلام) قناعا له، عن طريق طرح محنته الخاصة بالهجرة إلى المدينة المنورة عاكسا من خلال القصيدة صوته وشخصه(الشاعر) بصورة غير مباشرة بوساطة صوت يمثل دور الناصح المتهكم الذي يقدم النصائح ويشرح الأسباب التي دعته لتوجيه تلك النصائح مع محاولة التلميح للحدث الماضي دون الدخول في تفاصيله وذكر الحدث الحاضربصورة مفصلة بينة، وهذا الصوت في الحقيقة هو صوت الشاعر لا غير.

وهذه القصيدة تتكون من عدد من المقاطع وتبدأ بقوله:

لا تهاجر

كل من حولك غادر

كل ما حولك غادر

لا تدع نفسك تدري بنواياك الدفينة

وعلى نفسك من نفسك حاذر

هذه الصحراء ما عادت أمينة

هذه الصحراء في صحرائها الكبرى سجينة

حولها ألف سفينة

ترصد الجهر وما يخفى بأعماق الضمائر

وعلى باب المدينة

وقفت خمسون قينة حسبما تقضي الأوامر

تضرب الدف وتشدو

لا تهاجر [2]

يبدأ الشاعرهذه القصيدة مانعا نفسه من الهجرة التي قام بها قناعه فيما سبق، شارحا سبب ذلك بوساطة شطرين جمع بينهما بأسلوب دلالي رائع هو أسلوب التوازي والذي كون فكرة–من خلال اسمي الموصول(من، ما)– مفادها أن كل ما يحيط بالشاعر–عكس قناعه– من إنسان أو حيوان أو جماد يعمل لخدمة النظام عن طريق مراقبة الشاعر وأمثاله ومنعهما من تحقيق أي عمل قد يعود بالضرر عليه،

(1) المصدر السابق، ص146.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

متخذا في الوقت نفسه من ضمير المخاطب قناعا يعكس من خلاله الاتحاد الناتج عن نفس الموقف الخاص بالاضطرار إلى الهجرة، والتي عكس أفعال شخوصها، فبعد أن كانت إيجابية بالنسبة للرسول(القناع) أصبحت متربصة بالشاعر، متوثبة للقضاء عليه، وأول هذه الشخوص(الصحراء العربية الكبرى) التي اتخذها النبي كمسار آمن لهجرته، أصبحت هذه الصحراء ملغومة حولها ألف سفينة تابعة للمستعمر هدفها رصد التحركات التحررية التي تظهر هنا وهناك من أجل القضاء عليها قبل أن ترى النور، وحركة الشاعر إحداها.

وثاني الشخوص الموجودة(القيان) والتي تقابلها في مدينة النبي نساء المدينة اللواتي استقبلنه بقصيدة (طلع البدر علينا من ثنيات الوداع) بينما نساء مدينة الشاعر تستقبله بالشتم واتهام بالهجر والجنون، والجميل في الأمر إن هذه النعوت أطلقت على الرسول نفسه في مكة قبل الهجرة.

وفي المقطع الثاني يستمر الشاعر بذكر الشخوص التي جمعت بينها الهجرتان هجرة حقيقية للرسول، وهجرة متخيلة للشاعر بقوله:

أين تمضي
رقم الناقة معروف
وأوصافك في كل المحاور
وكلاب الريح تجري
ولدى الرمل أوامر
أن يماشيك لكي ترفع بصمات الحوافر
خفف الوطء قليلا
فأديم الأرض من هذي العساكر
لا تهاجر [1]

يبدأ الشاعر في هذا المقطع (عن طريق الراوي) بأسلوب الاستفهام الانكاري متسائلا عن الجهة التي سيمضي إليها الشاعر وهو مراقب من الجهات كافة مستعملا التشخيص ليعكس مقدار الرقابة التي تقوم بها هذه المشخصات (كلاب الريح الرمل) ضد الشاعر، كما لا يخفى أثر التناص الجميل مع بيت جميل من قصيدة المعري المشهورة وهوقوله:

(1) المصدر نفسه، ص164.

خفف الوطء ما أظن أديم ال أرض إلا من هذه الأجساد [1]

متخذا العساكر بديلا للأحداث إظهارا لانتشارها الكبير في بلاد العرب كافة، وفي المقطع الثالث، والذي يبدأ بقوله:

أخف إيمانك

فالإيمان –استغفرهم–إحدى الكبائر

لا تقل أنك شاعر

تب فإن الشعر فحشاء وجرح للمشاعر

أنت أمي فلا تقر ولا تكتب

ولا تحمل يراعا أو دفاتر

سوف يلقونك في الحبس

ولن يطبع آياتك ناشر [2]

يتحول الشاعر–في هذا المقطع– إلى ذكر بعض الاتهامات التي وجهت إلى النبي (ص)مع محاولة عكس هذه الاتهامات لنفسه ، وأولها الإيمان الذي عده الشاعر إحدى الكبائر التي يعاقب مرتكبه من قبل الحكام/ وثانيها الشعر الذي عد من الفواحش بسبب ما يجلبه من أذى للحكام عند محاولته عكس الواقع المتردي الذي أصبح يعيشه العرب، الشعر مفسه الذي اتهم به النبي محمد(ص) من قبل رجال قريش في محاولة إضعاف الهزة الشديدة التي أحدثها القرآن الكريم كما يعود الشاعر ويذكر أمية الرسول(ص)، هذا مع ذكر الآيات، والتي أراد بها لافتاته الشعرية، التي لم تطبع أو تنشر بسبب الحضر المفروض عليها في كل بلاد العرب، الأمر الذي حدث سابقا مع الرسول (ص).

أما في المقطع الرابع والذي يبدأ بقوله:

امض إم شئت وحيدا

لا تسل أين الرجال

كل أصحابك رهن الاعتقال

ورفيق الدرب جاسوس عميل للدوائر

وبن من نامت على جمر الرمال

(1)المصدر السابق، ص123.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

في سبيل الله كافر

ندموا من غير ضغط

وأقروا بالضلال

رفعت أسماؤهم فوق المحاضر

وهوت أجسادهم تحت الجبال

أمض إن شئت وحيدا

أنت مقتول على أية حال [1]

في هذا المقطع يقدم الشاعر لوحة جميلة يعكسها بوساطة صوت متداخل مع صوته، المحنة التي تبدأ مع عكس الأدوار والمواقف بين ما حدث للنبي(ص) في السابق وما يحدث للشاعر الآن، فالنبي كان يجد المساعدة من الشخوص المحيطة به (إنسان، حيوان، جماد) بينما يجد الشاعر أن هذه الرموز تعمل ما بوسعها للنيل منه؛ ففي الشطر الأول عندما يؤمر الشاعر بالرحيل، يطلب منه عدم التفكير بأي مساعدة قد يحصل عليها–كما حصل مع قناعه–ثم إن من يقدم المساعدة للشاعر يقدمها في صورة سلبية.

وفي المقطع الخامس نجد الانتقال إلى ذكر الجمادات والتي جاءت سلبية أيضا يقول:

سترى غارا فلا تمش أمامه

ذلك الغار كمين

يختفي حين تفوت

وترى لغما على شكل حمامة

وترى آلة تسجيل

على هيئة بيت العنكبوت

تلفظ الكلمة حتى في السكوت

ابتعد عنه ولا تدخل والا ستموت

قبل ان يلقي عليك القبض

فرسان العشائر [2]

(1) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص165.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

جاء هذا المقطع ليصور شخوص الحادثة، ولكن في الوقت الحاضر وبألفاظ عصرية، وأول شخوص الحادثة (الغار) والذي تظهرمن خلاله مفارقة جميلة، لا سيما بعد أن نتذكر الخدمة التي قدمها الغار فيما سبق.و(غار) الشاعر والذي يعد ككمين يختفي عند المرور به، بينما (الغار) السابق اختبأ به النبي(ص) وحماه من فرسان قريش.

وفي المقطع الأخير يأتي التبرير الذي دعا إلى سبب إسداء النصيحة بعدم الهجرة، وهذا التبرير يظهر بقوله [1]:

أنت مطلوب على كل المحاور
لا تهاجر
اركب الناقة واشحن ألف طن
قف كما أنت ورتل
سورة النسف
على رأس الوثن
إنهم قد جنحوا للسلم
فاجنح للذخائر
ليعود الوطن المنفي منصورا
إلى أرض الوطن

يظهر هنا شخص الشاعر الحقيقي مع بعض الومضات الدالة على روح البادية، كذلك تظهر بعض ملامح حياة الشاعر، كما تظهرفي القصيدة روح التمرد والثورة.

-قناع السندباد:

-"سندباد يمني في معهد التحقيق" [2] لعبد الله البردوني:

يصل الشاعر الحديث بالرمز والأسطورة إلى فضاء أوسع مدى حين يبتكر القناع بأسلوبه القصصي القائمة على التلبس، وانسحاب الشاعر من النص ليخلي مساحته لأنا أخرى، يظل على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا، لكنه في الواقع، يتطابق معها إلى حد التلاشي [3].

(1) المصدرالسابق، ص165.

([2]) عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2006، ص165.

(3) حاتم الصكر: مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص106.

لقد أدرك الشعراء أن الرمز" دعامة مركزية تسم القصيدة بنبرة درامية...وأنه يعطل النبرة التفجعية التي يتردى فيها النص أحيانا"[1].

ومن عناوين القناع الأسطوري "سندباد يمني في معهد التحقيق" لعبد الله البردوني

"عودة أوديس" عند يوسف الخال [2]، و"السندباد في رحلته الثامنة" عند خليل حاوي [3]، و"مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" عند صلاح عبد الصبور [4].

-" وجوه السندباد" لخليل حاوي [5]:

يؤسس العنوان:" وجوه السندباد" مفارقتين أساسيتين: زمنية ونصية، تقودان إلى توليد مفارقات أخرى تتحرك على مستويين: التجربة والهوية، فإذ يحيلنا حضور اسم السندباد في بنية العنوان إلى استحضار بطل الرحلات السبع المروية في، ألف ليلة وليلة، فإنه يحيلنا من حيث كونه واردًا في عنوان قصيدة معاصرة، إلى توقع العثور على سندباد آخر، فتتأكد في ضوء هذه المفارقة جدلية القديم-الجديد، التي ستتمخض بالضرورة عن ميلاد سندباد ثالث. ولأننا لا نعرف من وجوه السندباد غير ذلك الوجه الذي يطل علينا من (ألف ليلة وليلة) حاملا ملامح إنسان مغامر، مشوق إلى المعرفة، وإلى تجديد الحياة عبر الوصول إلى منابع الثروة والقوة، وعبر الرحيل الدائم في الكون بحثا عنها، وإثراء لها داخل الذات، فإن ورود كلمة" وجوه"، مضافة إلى "السندباد" في عنوان القصيدة، تضعنا إزاء مفارقة تجعلنا نتأهب لخوض تجربة سندباد مغاير لسندباد(ألف ليلة وليلة) ذي الوجه الواحد، أو لتعرف وجوها أخرى للسندباد نفسه، وتجارب أخرى يخوضها ليست هي التي خاضها في (ألف ليلة وليلة) وذلك لأنها تتبني عليها وتتجاوزها، وإذ تؤسس العلاقة بين مكوني العنوان جدلية السندباد-التجربة، وتحضرنا للدخول في صيرورتها.

ولأن المصاحبات النصية الأخرى ترشدنا إلى اسم الشاعر باعتباره مبدع القصيدة، وباني تجربتها، فإن إقامة العلاقة بين هذا المعطى، والمعطيات التي يقدمها العنوان، أو مطلع النص، تفضي إلى توليد المفارقة الصوتية، ذلك لأننا سنصغي لصوت السندباد الجديد، فيما تخيلنا صورة السندباد القديم، كما أننا نصغي لصوت القناع ونحن نشعر أنه صوت مسكون في باطنه بأعمق نبرات صوت الشاعر، وذلك على الرغم من أنه يظهر لنا صوتا مستقلا، ومتميزا.

---

(1) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر، دار سيرأس للنشر، ط2، 1985، ص41.

(2) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص332.

(3) خليل حاوي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص253.

(4) صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، ص279.

(5) المصدر نفسه، ص 321.

وإذ يفضي دخولنا القصيدة إلى نسيان هذه المفارقة، حيث لا نرى أمامنا غير القناع، ولا نرى الشاعر طالما أحسن التخفي خلف قناعه، فإننا نتوحد، بدورنا، بالقناع، ونخوض التجربة التي يخوض، ونقيم التوازيات الدالة بين هذه التجربة والتجارب التي عشناها، أو قرأناها في النصوص الشعرية، أو نرة اليها في صيرورة الواقع وتجارب الناس.

تتبني قصيدة"**وجوه السندباد**"، مثلما هو الأمر في حكايات السندباد، على منطق الرحلة–المغامرة، وفي إطار هذا المنطق تتكشف الآليات الحاكمة لجدلية الإنسان، التجربة–، الإنسان –الزمن، ويبدو أن هذا المنطق نفسه هو الذي صاغ عناوين المقاطع التسعة التي تتكون منها القصيدة، وتكون التجربة، فثمة عناوين تؤشر إلى محطات أساسية: زمانية–مكانية في تجربة هذا السندباد القديم–الجديد:المقطع الثاني:"سجين في قطار"، المقطع الثالث:"مع الضجر"، المقطع الرابع:"بعد الحمى"، المقطع الخامس:"جنة الضجر"، المقطع السادس:" الاقنعة القرنية، جسر واترلو"، المقطع السابع:"في عتمة الرحم"، وثمة مقاطع ثلاث أخرى يتداخل فيها الكشف عن ملامح وجه السندباد قبل التجربة، بالكشف عن الملامح التي خطتها التجربة والغربة وتحفيزات الزمان على وجهه الأول لتجعله وجها منسوجا من آلاف الوجوه–للدلالة على الكثرة كما هو حال، الف ليلة وليلة، –وهذه المقاطع الثلاثة هي: المقطع الأول:"وجهان"، المقطع الثامن:"الوجهان"، المقطع التاسع:"الوجه السرمدي".

وعلى الرغم من تركز بعض المقاطع على التجربة في صيرورتها، ومن تركز بعضها الآخر على الوجه في تحولاته، فإن هذا لم يحل دون انسراب خطوط التجربة على ملامح الوجه في المقاطع المكرسة للحدث المروي شعريا مثلما لم يحل دون انبثاق ذكرى التجربة في المقاطع المكرسة لقراءة انبثاقاتها على الوجه، وهو الأمر الذي يجعلنا نقرأ، بل نحس حركة الزمان في المكان، مثلما نقرأ تحولات المكان في الزمان، وذلك بما يحقق الجدلية الأساسية التي تتحرك جميع مقاطع القصيدة على محورها، والتي تصل القصيدة بخفاء لا يبين بمنطق الرحلة والمغامرة، بالسندباد القديم ورحلاته، وبغيره من أبطال، ألف ليلة وليلة، المغامرين الجوالين، مثلما تصلها بخفاء أيضا، بأوديس الإغريقي ومتاهاته ورحلاته في العالم السفلي، وذلك مع إدراكنا للعناصر التي تصله برديفه العربي: السندباد، أو تلك التي تميزه عنه.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن إقامة علاقة التأثير المباشر لكتاب(ألف ليلة وليلة) على قصيدة وجوه السندباد، قد نهضت أساسا على ورود اسم السندباد في عنوانها، وليس على آليات التوحد أو التناص الخفي التي تنسرب في جسدها. ونظرا لأن اسم السندباد لم يرد إطلاقا في متن القصيدة، مثلما لم ترد فيه أية إشارة سطحية مباشرة تدل على حضوره فيها اسما، أو رمزا، أو قناعا، فإننا نسأل: هل كان بإمكان

الباحثين عن التأثير المباشر أن يعتبروا هذه القصيدة متأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) لو كان عنوانها:"وجوه خليل حاوي" أو أي عنوان آخر لا يفصح بوضوح عن توحد الشاعر بالسندباد؟ .

خلاصة الفصل

يستفيد عنوان القصيدة العربية المعاصرة **من** جملة آليات فنية ليحقق بناء المفارقة، ولعل أبرزهذه الآليات: الانزياح بنوعيه التركيبي والدلالي، السخرية بأشكالها، إلى جانب آليتي: التضاد والإيقاع وأخيرا القناع.

أما **السخرية** فكثيرا ما يتداخل مفهومها مع مفهوم المفارقة نفسه بل إن بعض النقاد ترجم المصطلح الغربي (Ironie)إلى السخرية. لكن الحقيقة أنه لا نجد في كلّ سخرية مفارقة بالضرورة بل إن بعضا من السخرية يبنى على المفارقة. وتبقى وظيفة السخرية في العناوين مزدوجة الوجه، فبالإضافة إلى غايتها الواضحة في الهدم والكشف الفاضح نجدها تخفي وجها هادئا ذا طابع إصلاحي، فبعد زوال الهستيريا الناجمة عن الضحك الساخر، يهدأ العقل، ويعمل التفكير المَتزن، يقلب الصورة الهازلة يقطف منها العبرة التي تخِبئُها بقصد النقد والتقويم.

وتتجلى السخرية في أشكال عديد اتخذها العنوان المعاصر أدوات للمفارقة مثل الهزل والتهكم، وهو درجة عالية من السخرية اللاذعة المهشمة التي تعري الخصم وتسلبه أسلحته. أما النكتة فهي أقل حدة من التهكم وأقرب إلى الفكاهة والضحك، وتحتاج إلى ذكاء كبير في بنائها وإدراكها على السواء.

من أساليب السخرية أيضا التصوير الكاريكاتوري الذي يعتمد على تضخيم العيوب أو الأوصاف لإدراك غاية السخرية. في المبالغة تمارس نصوص العناوين الشعرية المعاصرة. هذا الأسلوب بالرغم من مفارقته الواقع لتصل إلى منتهى المعنى الذي يريده الشاعر.

فيما يخص آلية **الحذف**، فالحقيقة أنها سمة بارزة من سمات عنوان القصيدة العربية؛ إذ يعبر بألفاظ قليلة عن معان ودلالات كثيرة، كما قد يحيل إلى قصة كاملة بحبكتها وشخوصها وصراعها.من هنا كانت كثير من العناوين الموجزة تحيل إلى بنية مفارقة.

أما أبنية **التضاد** فهي حاضرة بقوة في نصوص العناوين الشعرية العربية المعاصرة بل تكاد تكون جل العناوين العربية قائمة على وجه من وجهي التضاد كالطباق والمقابلة. فالمفارقة على اتساع مظاهرها وأنواعا، أصلها ما قدمته البلاغة العربية تحت مصطلح (التضاد) أو (الطباق والمقابلة)، حيث تقدم بنية التضاد المعجمي المفارقة في أبسط صورها، إذ تكون بين لفظين أو أكثر، لكن البساطة هنا لا تعني أنها مجرد حيلة بديعية، يمكن الاستغناء عنها، بل إن لها دورا بارزا في بناء العنوان وتلاحمه.

يعد **الإيقاع المفارق** خاصية تميز بعض عناوين القصيدة العربية المعاصرة، مما سهل تداولها. وإلى جانب إيجازها وصواب فكرتها نجد هذا التجانس الإيقاعي الغالب على بعض العناوين الشعرية نجده يقوم على تنافر أو تناقض في المعاني مما يولد المفارقة.

كما استخدم الشعراء المعاصرون القناع بأنواعه (التاريخي، الأسطوري، الصوفي) أداة فعالة لصنع المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة.

الخاتمة

الخاتمة:

للعنوان الشعري جمالياته الخاصة، وفلسفته القائمة على سيميوطيقا التواصل مع متنه النصي من جهة ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى. وإذا كان العنوان فيما مضى لا يشكل هما شعريا جماليا، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي في القصيدة على الرغم من انطوائه على شيءمن هذا بالضرورة، فإنه اليوم أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص الشعري وهيأته ونظامه، وفاعلا نصيا لا يمكن التوصل إلى قراءة تأويلية متكاملة من دون فك شفراته وحل رموزه.

لذا توسع الاهتمام بدراسة العنوان الشعري والكشف عن جماليته وفلسفة بنائه، وأسهمت الدراسات المتخذة من بنية العنوان أساسا لها في توجيه الاهتمام البنائي نحو مركز باث وبؤرة دائمة الإشعاع في شعرية القصيدة، ولم يتوقف الاهتمام به عند حدود الجانب الشكلي، بل أخذ يستنطق البعد السيميائي والتأويلي في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكلة لمتن الهرم، عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن ، أو الصاعدة من المتن إلى الرأس، وما تحدثه في تقاطعاتها في مراكز معينة من إيحاءات وصور وإيقاعات داخل طبقات القصيدة.

العنوان الشعري في القصيدة العربية المعاصرة شكل من أشكال المغامرة النصية التي راح الشاعر يجتهد في صياغتها بسبل متعددة، فبعد تطور ثقافة العنونة عنده أخذ يتفنن في ابتكار عنوانات مغامرة تأخذ القاريء نحو مساحات تنازع تأويلي بينه وبين النص، على النحو الذي لا تتوقف القراءة فيه عند حدود معينة بل تمتد إلى طبقات تأويلية تنهض بها قدرة القاريء على التأويل.

لم يعد الشاعر الحداثي يتخذ من العنونة وسيلة للتسمية فحسب، وإنما غاية في ذاتها، أي استراتيجية، عناوين لا تقود القاريء إلى النص فقط، بقدر ما تستضيفه في عتباتها، وتطرح أسئلتها، ليبدأ حوار القاريء والنص، الذي لا يمكن أن يشعر إلا بانفجار مجمرة الأسئلة.

لذلك فقد ركز هذا البحث على تلك المساحة العنوانية من القصيدة العربية المعاصرة والتي تشي ولا تشف، تراوغ القاريء عبر استراتيجية المفارقة.

من هنا كان سعينا لدراسة المفارقة في عنوان القصيدة من خلال نماذج من عناوين القصائد العربية المعاصرة، الأمر الذي أوقفنا على صعوبات معرفية ومنهجية فرضتها إشكالية تحديد مصطلح المفارقة من جهة، وصعوبة اختيار منهج متضافر الاختصاصات يتسم بمرونة معرفية في التعامل مع المفارقة في نظرياتها المتعددة. فقد تستدعي تقنية المفارقة في العنوان الشعري مفاهيم ذات خلفيات متباعدة.

وقد اقتضت دراسة المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة، الاهتمام بجانبين: جانب نظري وآخر تطبيقي، هذا من جهة، كما تطلب البحث في المفارقة الاهتمام بها من ناحيتين: الأولى باعتبارها **تقنية أدبية** ووسيلة بلاغية للمراوغة. وأما الثانية فباعتبارها **موقفا فكريا** من العالم والحياة. فإدراك المفارقة بوصفها تقنية أدبية خطوة أولى نحو إدراك مستوياتها الأخرى، وبغير هذه الخطوة لا يمكن للقارئ أن ينتقل إلى مرحلة تمثُّلِ المفارقة بوصفها موقفا فلسفيا يستشرف الإمكانات المختلفة المتاحة للإنسان العربي في مواجهة واقعه.

فيما يتعلق **بالجانب النظري** للبحث، فإن أبرز النتائج التي توصلنا إليها هي أن المفارقة خطاب لغوي ينهض على خلق المتناقضات ضمن عملية مؤجلة ومعقدة يطوع فيها صانع المفارقة إمكانات العمل الأدبي–العنوان –الأسلوبية. لكن أمر تعريف المفارقة عسير على الدارسين عموما، وهو على الدارس العربي أعسر، ذلك أن مقاربات المفارقة في النقد العربي لم تبلغ بعد مرحلة التراكم المعرفي والعمق النظري الآخذ بمنجزات العلوم الحديثة. غير أن الشعور بالمفارقة وممارستها يعد سلوكا أصيلا في الإنسان، ومن ثم فهي ظاهرة تضرب بجذورها في الماضي بل ترتبط بقصةالخلق نفسها وخروج آدم من الجّنة بسبب أكله تفاحة جميلة المنظر قبيحة التبعات، إذ لم يخلُ عصر من العصور ولا أدب من الآداب من التعبير بها، ولو بدرجات متفاوتة.

ويمكن القول إَذا إّنه إذا كان مصطلح المفارقة لم يرد بلفظه في الاستعمال اللغوي أوالنقدي العربي القديم، ولم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له، إلا أّنهم أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى، أو يقول شيئا ويعني شيئا آخر، ومن هنا جاء كلامهم عن التهكم والسخرية والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح والكناية والاستعارة وتجاهل العارف، إلى غير ذلك من الفنون البلاغية التي تقوم على أساس التلاعب باللغة على نحو خاص مما يولد المفارقة. فاللّسان العربي قد مارس المفارقة ممارسة جلية على مر العصور، في شعره ونثره وفي حكمه وأمثاله.

لم يكن جيرار جينات حتما هو أول من تحدث عن العتبات، ولا سيما عتبة العنوان، فقد أظهر الجانب النظري احتفاء العرب قديما بالعنوان حيث جعلوه أحد الرؤوس الثمانية اللازمة في أي تأليف، وقد تجاوزوا في هذا الاحتفاء العنوان إلى بقية العتبات النصية. أما الدراسات النقدية الحديثة فقد تنامى الاهتمام بالعنوان فيها، في ظل الاحتفاء المتزايد بعتبات النص، أو النصوص الموازية، وهو ما أدى إلى ظهور علم العنوان الذي يختص بدراسة أنماط العنونة، وسماتها الموضوعية والأسلوبية، وعلاقاتها السياقية المختلفة.

تحظى عتبة العنوان بأهمية بالغة في الدراسات النقدية الجديثة بعد أن أعيد الاعتبار القرائي للعتبات النصية التي أغفلتها الدراسات النقدية القديمة بوصفها في منظور كثير من الدراسات هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصي ولا تحظى بأهميته، وأصبحت عتبة العنوان بمعية العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في بناء شعرية النص، في سياق العلاقة الثرية متنوعة السبل والاتجاهات التي تحصل بين العنوان وطبقات المتن النصي.

تحتاج المفارقة بصفة عامة وفي العناوين بصفة خاصة إلى ذهن متقد ومتلقٍ جيد حتى يتسنى إدراك ما يهدف إليه العنوان من مفارقة. من هنا كان من أهم نتائج البحث أيضا إثبات عبقرية الشاعر العربي المعاصر في بناء المفارقة لا في المتن الشعري وحسب، بل أيضا في عناوين القصائد.

ومن خلال دراستنا للمفارقة في القصيدة العربية المعاصرة، نجد نمطين للمفارقة، فهناك العناوين التي تستخدم المفارقة بوصفها حيلة بلاغية للتخّفي، حيث يكون للّنص ظاهر وباطن، كما نجد العناوين التي تستخدم المفارقة وجهة نظر في الحياة ورؤية خاصة للعالم. فهي عناوين تّتصل برؤية الشاعر للأشياء.

يعد العنوان الشعري المعاصر بما يتمتع به من كثافة لغوية وتعبيرية، وبما له من ارتباط وثيق بالحكمة المستنبطة من الوجود–القائم أساسا على المفارقة–المرتع الخصب لوجود المفارقات بأشكالها المختلفة. وإذا كان استحضار العنوان نصا لا يقتضي استحضار متنه الشعري بالضرورة، إلا أن فك شيفرة المفارقة لا يتم–في أغلب الأحيان–إلا باستحضار العنوان في ضوء متنه الشعري.

وعليه فالمفارقة العنوانية لا تحّقق وظيفتها التواصلية إلا من خلال مستويين: المستوى الأول ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص، أما المستوى الثاني فتتخطى فيه الإنتاجية الدلالية بهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلالاته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها.

تمارس عناوين القصيدة العربية المعاصرة المفارقة بأشكالها المختلفة، وقد تجلت أشكال المفارقة في العناوين الشعرية من خلال نمطين رئيسين: مفارقات الشكل والّلغة والمفارقة السياقية.

أما **الأول** فقد وجدناه بشكل واضح في أشكال هي: المفارقة اللفظية والمفارقة التصويرية، ومفارقة النغمة، وهي مفارقات تعتمد المراوغة اللفظية أساسا لبناء العنوان بنية تقوم على ظاهر جلي وباطن خفي، الأول يتنافر مع الّثاني أويناقضه تماما.

أما في النمط **الثاني** فقد رأينا تجلي المفارقة السياقية في أشكال عدة هي: المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث ومفارقة المفاجأة. هذه المفارقات تقوم أساسا على استحضار مفردات المتن الشعري الذي ينتمي إليه العنوان.

إذا كان المعنيان الظاهر والباطن في المفارقة اللفظية يكونان في مواجهة مباشرة، فإنهما في المفارقة السياقية يتطلبان خفاء وعمقا في البحث عن طرفي المفارقة داخل بنية العنوان، كما تتطلب المفارقة السياقية البحث في متن القصيدة وسياقها الذي قيلت فيه وربط هذا كله بنص العنوان.

تتجاوز المفارقة السياقية أو الموقفية حدود المراوغة اللفظية لتشمل الموقف برمته فهي تمتلك القدرة على استيعاب كل ما يقع في منطقة نفوذها من المواقف والأحوال والأطر الزمانية والمكانية.

تتنوع أشكال المفارقة السياقية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة، فإلى جانب المفارقة الدرامية، تحضر مفارقات أخرى بشكل واضح كمفارقة الأحداث ومفارقة المفاجأة ومفارقة الموقف.

وإذا كانت الشخصية في المفارقة الدرامية تجهل حقيقة الموقف المفارق الذي وضعت فيه أو وضعت نفسها فيه، بينما جمهور المراقبين يدرك المفارقة، فإن الشخصية في مفارقة الأحداث تجهل حقيقة المفارقة مثلها مثل الجمهور ولا تتولد المفارقة إلا لحظة اكتشاف المفارقة من طرف الضحية والجمهور.

وتحضر المفارقة السياقية بين دلالة العنوان ودلالة النصوص الأخرى عبر ظاهرة التناص العنواني بأنواعه: الأدبي، الديني، التاريخي والأسطوري.

وتشيع المفارقة السياقية بين دلالة العنوان وعتبات القصيدة العربية المعاصرة، غير أنها تتجلى بوضوح في علاقة العنوان بالعتبات النصية الافتتاحية ولاسيما الإهداء العنواني ولوحة غلاف الديوان الذي إليه ينتمي عنوان القصيدة.

من نتائج البحث في شقه التطبيقي أيضا، إثباته لآليات تنفيذ المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة. وهي كثيرة كالانزياح بنوعيه التركيبي والدلالي، هذا إلى جانب السخرية بأنواعها من تهكم وكاريكاتور، وفنون البلاغة كالتضاد فضلا عن القناع بأنواعه وكذلك الإيقاع وما له من أثر في إنتاج المفارقة العنوانية.

وقد كشفت التجربة التحليلية، والمواجهة المباشرة مع عنوان القصيدة عن صعوبة التحليل الفني المعمق لجماليات العنوان، وقد أرجعت الدراسة هذه الصعوبة إلى ثلاثة أسباب هي: انتماء العنوان إلى اللغة النثرية، وقصر عباراته التي لا تسمح بامتداد التحليل، وضرورة الالتزام بضابط إضافي مهم عند التحليل، وهو الاستناد إلى مبدأ مرجعية النص للوقوف على عنصر المفارقة فيه.

مع الإقرار بصعوبة التحليل الفني لعنوان القصيدة العربية المعاصرة، فقد أظهرت الدراسة أن كثيرا من التجارب الشعرية وصلت إلى مستويات فنية وجمالية ما كانت لتصل إليها لو لم تستند إلى هذه البنية الأسلوبية. وقد وصل مستوى الإسناد هذا إلى أن الشعراء كتبوا عناوين قصائدهم الشعرية معتمدين على المفارقة، وأن الشعراء اهتموا بها كثيرا، ونوعوا في تجلياتها، ولاسيما (نزار قباني) و(محمود درويش) و(أمل دنقل) و(أحمد مطر).

إن ما يجمع بين نتائج البحث هو أن المفارقة **خطاب أدبي** يمارس قوته من خلال الأجناس الأدبية أيًّا كان نوعها وحتى في أقّلها ألفاظا وأشدها اختزالا كعنوان القصيدة العربية المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1. –القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).

2. الدواوين الشعرية:

1. أبو الطيب المتنبي: الديوان، ضبط وتصحيح: كمال طالب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.
2. أبو العتاهية: الديوان، شرح مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2004.
3. أحمد مطر: لافتات، الأعمال الكاملة، لندن، ط1ن أوت 2000.
4. أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي، ط1، دار مجلة العلم، بيروت، 1961.
5. أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007.
6. أسماء الزهراني: انكسارات، دار المفردات، الرياض، ط1، 2005.
7. أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2005.
8. بدر شاكر السياب: ديوانه، ج1 –ج2.
9. محمود درويش: ديوانه، ج1.
10. بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، ج2، دار العودة، بيروت، ط2، 1980.
11. ثريا العريض: امرأة دون اسم، د.ن، ط1، 1998.
12. حمري بحري: ديوان ما ذنب المسمار يا خشبة؟، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982الجزائر.
13. خليل حاوي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت،2000.
14. ربيعة جلطي: كيف الحال؟، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.
15. زهير بن أبي سلمى: الديوان، شر، حنا ناصر الحتي دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت.
16. سعد الحميدين: الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، ط1، 2003.
17. سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979.
18. الشنفرى: لامية العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1980.
19. صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2006.
20. عبد الرزاق الربيعي: ديوان كواكب المجموعة الشخصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2004.
21. عبد العزيز المقالح: دمعة صامتة، الأعمال الشعرية الكاملة له، ج3.
22. عبد الله البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2006.

23. عبد الله الزيد: المجموعة الشعرية الكاملة، ج2، دار المفردات، الرياض، ط1، 2012.
24. عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ط1، قسنطينة، الألمعية للنشر والتوزيع،2011.
25. عبد الوهاب البياتي: ديوانه، ج1، دار العودة، بيروت، ط4، 1990.
26. عثمان لوصيف:- الكتابة بالنار، دار البعث والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982.
- شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- قالت لي الوردة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د.ت.
27. عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006.
28. عز الدين ميهوبي: ديوان اللعنة والغفران، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر، 1997.
29. علي جعفر العلاق: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1998.
30. غازي القصيبي: -المجموعة الشعرية الكاملة، دار تهامة، جدة، ط2، 1987.
-ديوان واللون عن الأوراد، دار الساقي، بيروت، ط1، 2011.
- قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002.
- مرثية فارس سابق، دار تهامة، جدة، ط2، 1992.
31. المتنبي: الديوان، شرح، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1.
32. المتوكل طه: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.
33. محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، ج1، مؤسسة الانتشار العربي، ط2، 2009.
34. محمد عفيفي مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت.
35. محمود درويش: -الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1و2، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط8، 2009.
36. مصطفى محمد الغماري: -ديوان أعنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1980.
-ديوان بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1998.
-ديوان عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
37. مظفر النواب: الأعمال الشعرية الكاملة دار قنب، لندن،1996.
38. معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
39. نازك الملائكة: ديوان قرارة الموجة، ج 1 وج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1986.

40. نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1 و3، منشورات نزار قباني، بيروت، 1992.
41. نوري الجراح: ديوان طفولة موت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1995.
42. ياسر أبو غريب: أتنفس الألوان، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، ط1، 2010.
43. يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
44. يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1995.

ثانيا: المراجع

-المراجع باللغة العربية

45. ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1991.
46. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4 ،1973.
47. إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط1، 1985.
48. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: كامل محمد، محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
49. ابن البنّاء المراكشي: عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل، تحقيق هند شلبي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1990.
50. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1و2.
51. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، قرأه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.
52. ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج4، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، د.ت.
53. أبو القاسم الزمخشري: ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تحقيق عبد(رب) الأمير مهنا، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط2 ج2 ،1992.
54. أبو بكر الصولي، أدب الكتّاب، نسخ وتصحيح وتعليق، محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية، القاهرة، 1341هـ.
55. أبو حاتم الرازي: كتاب الزينة: ج1، تحقيق حسين الهمداني، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، ط2، ج2 1957.
56. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط2 ،1992.
57. أحمد الحوفي: الفكاهة، أصولها وأنواعها في الأدب، نهضة مصر، ط1، 2001.
58. أحمد درويش: في نقد الشعر: الكلمة والمجهر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996.

59. أحمد علي محمد: المحور التجاوزي في شعر المتنبي دراسة في النقد التطبيقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2006.
60. إدريس الناقوري: ضحك كالبكاء، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1986، ص14.
61. أسامة عبد العزيز جاب الله: إنجاز النص، مقاربات في التنظير والتطبيق عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2015.
62. إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، 1986.
63. امتنان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2001.
64. أوس داوود يعقوب: مظفر النواب شاعر الثورات والشجن، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2010.
65. بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
66. بسام قطوس:- سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001.
-استراتيجيا ت القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1999.
-أفخاخ النص، الرحلة إلى المعنى، فضاءات للنشر والتوزيع، همان، الأردن، ط2 ،2014.
67. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1994.
68. محمد صابر عبيد: التجربة الشعرية، التشكيل والرؤيا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
69. الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، 1996.ج1.
70. جاسم محمد جاسم:- جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ،2016.
-جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي، عمان، ط1 ،2013.
71. جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا،1988، ج1.
72. حاتم الصكر:- كتابة الذات، دراسة في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان، الأردن، د.ط، 1994.
- مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.
73. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

74. حسن جمعة: في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002.
75. حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.
76. حسن ناظم: البنى الأسلوبية في شعر السياب: دراسة في "أنشودة المطر"، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 2015.
77. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.
78. خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكون، دمشق، 2007.
79. خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، دط، 1991.
80. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
81. الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، تقديم: راجي الأسمر، ج1و2، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.
82. خليل الموسى: قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
83. رابح بوحوش: اللسانيات، تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجظائر،2006.
84. رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1988.
85. رضا كامل: بناء المفارقة، شعر المتنبي نموذجا، دراسة تحليلية بلاغية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010.
86. رعد الزبيدي: القناع في الشعر المعاصر، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008.
87. زكريا إبراهيم: سيكولوجيا الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، الفجالة، د ط، د.ت.
88. سامح الرواشدة:– القناع في الشعر العبي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، ط1، 2008.
–فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، الأردن، 1999.
89. سامي بن عبد العزيز العجلان: إغواء العتبة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
90. سعد البازعي: أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004.

91. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1984.
92. سعيد الكرمي: الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ج 2، ط 1، 1992.
93. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984.
94. سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
95. سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2016.
96. سهى عبد الستار السطوحي: السخرية في الأدب العربي الحديث، عبد العزيز البشري نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،2002.
97. سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، د ط، 1994.
98. سيمون بطيش: السخرية في أدب مارون عبود، دار مارون عبود، ط1، 1983.
99. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة ،2005.
100. شفيق الجبري: الجاحظ معلم العقل والأدب، دار شفيق الجبري للنشر، دمشق، سوريا، د.ط، 1932.
101. شكري عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة العربية العامة للتأليف والنشر، 1971.
102. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 1996.
103. طلال زينل علي: تمظهرات النص الشعري الحديث التشكيل، الفضاء الرؤية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان،2015.
104. عادل العوا: أخلاق التهكم، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989.
105. عباس محمد العقاد: جحا الضاحك المضحك، مكتبة الأسرة،2000.
106. عبد الرحمن المهوس: انزياح الإيقاع: مقدمة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الكفاح، الدمام، 2009.
107. عبد الرحمن الميداني: البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، ط1، 1996.
108. عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999.
109. عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ط1، دار ابن حزم، لبنان،2003.
110. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ،2006.
111. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص –البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
112. عبد الفتاح كليطو: الغائب–دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، المغرب، 1987.
113. عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، مصر، د.ط، 1960.

114. عبد القادر رحيم: علم العنونة: دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010.
115. عبد القاهر الجرجاني:- دلائل الإعجاز، دار المعرفة، لبنان، د.ط، 1984.
-أسرار البلاغة، اعتناء مصطفى شيخ مصطفى وميسر العقاد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2007.
116. عبد الكريم السعيدي: شعرية السرد في شعر أحمد مطر، دار السياب، لندن، ط1 ،2008.
117. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، د.ت.
118. عبد الله الغذامي: -تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.
-ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.
119. عبد الله الفيفي: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2005.
120. عبد الله بن المعتز: البديع، اعتناء وتعليق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط2 ،1982.
121. عبد الله بن سليم الرشيد: مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، نادي القصيم الأدبي بريدة، ط1، 2008.
122. عبد الله حسين البار: في أسلوبية النص، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط1، 2004.
123. عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ط1، الدار البيضاء،1978.
124. عبد الناصر حسن علي: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة ،2002.
125. عبده بدوي: قضايا حول الشعر، جامعة الكويت، د ط،1986.
126. عبده بلبع: أسلوبية السؤال، رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، القاهرة، د.ت.
127. عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية، القاهرة، 2001.
128. عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1. 1986.
129. عز الدين إسماعيل:- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
-الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت.
-في الأدب العباسي الرؤية والفن، دار النهضة العربية، د.ط،1975.
130. عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.
131. عصام شرتح:- أدونيس شاعر التجديد والاغتراب في الشعر العربي المعاصر، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1 ،2018.

-عالم أدونيس الشعري، من التغريب إلى الاغتراب، دراسة في المؤولات النصية، دار دجلة للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2017.
132. علوي الهاشمي: -العصافير وظل الشجرة، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط1، 1977.
-فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2006.
133. على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1997.
134. علي أحمد سعيد: ظمن الشعر، دار العودة، بيروت، مطبعة المتنبي، ط1، 1972، ص28.
135. علي حداد: قراءات في الشعر اليمني المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002.
136. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، د ط، د ت.
137. عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: دراسة تحليلية، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1986.
138. غالية خوجة: قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003.
139. فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ،2004.
140. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
141. قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، ط1، 2007.
142. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987.
143. لحسن عزوز: الميتالغة في شعر أمل دنقل، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1 ،2018.
144. محسن أطيمش، دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986.
145. محمد الدميني: أنقاض الغبطة، دار الشروق، عمان، ط1، 1989.
146. محمد العبد: -اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2، 2007.
-المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994.
147. محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا للشرق، المغرب، ط 1، 2005.
148. محمد الغزي: وجوه النرجس مرايا الماء: دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، ومسكلياني للنشر، ط1، 2008.
149. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1971.

150.محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل.
151.محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
152.محمد صابر عبيد:- جماليات القصيدة الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 2005.
-سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
153.محمد عبد المطلب:- البلاغة العربية، قراءة أخرى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، د ط، 1997.
-مناورات الشعرية، دار الشروق، ط1، 1995.
154.محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001.
155.محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط1، 2003.
156.محمد عويس: العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988.
157.محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط،1998.
158.محمد لطفي اليوسفي: بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، د ط،1995.
159.محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.
160.
161.محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
162.محمد ياسر شرف: النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، 1981.
163.محمود أدهم: عنوانات الصحف، مطابع الدار البيضاء، القاهرة، د.ت.
164.مصطفى سلوى: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الأول، وجدة،2003.
165.المظفر العلوي: نضرة الإغريق في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط2، 1995.
166.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3 ،1967.

167.ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل ونقل وسعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
168.ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.
169.نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007.
170. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت ن.
171.نجاة علي: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2009.
172.نجلاء حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، دراسة أسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2006.
173.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
174.هاشم اسمهر: عتبات المحكي القصير، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط1 ،1996.
175.ياسين بوعلي، بيان الحد بين الهزل والجد، دراسة في أدب النكتة، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1996.
176. يحيى العلوي: الطراز، مكتبة المعارف، الرياض، دت، دط، ج3.
177.يوسف الإدريسي: عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المملكة المغربية، ط1 ،2008.
178.يوسف الإدريسي: عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المملكة المغربية، ط1 ،2008.
179.يوسف بكار: بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الإصلاح، الدمام، د.ت.

<u>-الكتب المترجمة</u>

180.أفلاطون: الجمهورية، تر، حنا خبار، دار العلم، بيروت، د.ط، د ت.
181.تزفتيان تودوروف ورولان بارت وآخرون، في أصول الخطاب النقدي، وترجمة وتقديم احمد المديني، دار الشرون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1989.
182.جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
183.جيل دولوز: فيليكس غتاري، ماهي الفلسفة، ترجمة، مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي، مر كز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991.

184.دي سي ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج 3، ط1، 1993.
185.رومان جاكوبسن، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، 2001.
186.ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة د.ت.
187.ريني ويليك وأستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.
188.طاغور: السادهانا أو كنه الحياة، ترجمة محمد محمد علي، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
189.في أصول الخطاب النقدي، تزفتيان تودوروف ورولان بارت وآخرون، ترجمة وتقديم احمد المديني، دار الشرون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1989.
190.موريس: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس: ترجمة إبراهيم الخطيب.
191.ولفغانغ إيزر: فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة، حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ت.
192.يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

ثالثا: الرسائل والاطاريح الجامعية

193.حسنية مسكين: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة السانيا، وهران،2013.
194.عامر رضا: العنوان في الشعر النسوي المعاصر، شعر هدى ميقاتي نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2014.
195.فريدة بوزيداني، المفارقة الساخرة في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر،2008.
196.لعلى سعادة: سيمياء العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينيات نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة،2014.
197.مريم خلفان حمد، السخرية في روايات إميل حبيبي، دراسة في بلاغة الرواية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة،1999.
198.نوال بن صالح: خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة بسكرة،2014.

رابعا: المجلات والدوريات والملتقيات

199.أمينة رشيد:" المفارقة الروائية والزمن التاريخي"، مجلة فصول، مج 11، عدد1993.

200.بلقاسم خالد: أدونيس والخطاب الصوفي–البناء النصي، مجلة فصول، مج16، ع2 ،1997.
201.جابر عصفور: سخرية المقموع، مجلة العربي، العدد 604، مارس2009.
202.جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3 ،1997.
203.جيرار جينات: أطراس–الأدب في الدرجة الثانية، ترجمة، المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع16، 1999.
204.حاتم الصكر: الألسنية وتحليل النصوص الأدبية، –من وحدة الجملة إلى كلية النص، مجلة آفاق عربية، ع3 ،1992.
205.حيد أجماع: النص وأبعاده–قراءة في رواية كف مريم لعبد القادر عقيل، مجلة البحرين الثقافية، ع20، 1999.
206. خالد سليمان:– "نظرية المفارقة"، مجلة أبحاث اليرموك، مج 13، عدد، 1995.
–ظاهرة الغموض في الشعر الحر"، فصول، 1986–1987، مج7، ع2،1.
207.خليل الموسى: العنوان والاستهلال في شعرية الطوفان، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 810، 2002.
208.راشد بن سعد القحطاني: صفحات العناوين في المخطوطات العربية، مجلة عالم المخطوطات والنوادر، مج2، ع2 ،1998.
209.رشيد شعلال: الأزمنة في قصيدة أبو تمام وعروبة اليوم لعبد الله البردوني، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، عدد2011.
210.رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج25، ع2، 1996.
211.سامح الرواشدة: تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج12، ع2، 1997.
212.سوادي فرج مكلف: نبوءة العراف–قراءة في العنوان الفني للدراسة النقدية، مجلة الأفلام، ع6، 2000.
213.سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر"، مجلة فصول، مج2، 1982.
214.شعيب حليفي: النص الموازي في رواية، مجلة الكرمل، أكتوبر، 1992.
215.صالح لحلوحي: ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8، جانفي،2011.

216. الطاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، ضمن كتاب، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 15-17 ماي 1995، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة.
217. عبد الحميد عبد الواحد: نظرية التواصل عند رومان جاكوبسن، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع5، 1998.
218. عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في الشعر-ابن المعتز نموذجا، مجلة التواصل، ع4، 1999.
219. عبد القادر الرباعي: معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر، الليل نموذجا"، خريف 1996، مج 15، ع3.
220. عبد القادر عقيل: النص وأبعاده قراءة في رواية كف مريم، حيد أجماع، مجلة البحرين الثقافية، ع20، 1999.
221. عبد الله الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة، فصول،1984، مج4، ع4.
222. عثمان بدري: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع81، 2003.
223. علي حداد: العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، ع25.
224. امبرتوايكو، العنوان والمعنى، ترجمة كامل عويد، مجلة آفاق عربية، ع18، 1993.
225. رومان جاكوبسن: قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع5: 1998.
226. كمال أبو ديب: الواحد/ المتعدد، البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، قصول، صيف1996، مج15، ع2.
227. مالك المطلبي: الوصول إلى الطريق-قراءة في قصيدة شناشيل ابنة الحلبي، مجلة الأقلام، (ع4،3)، مج453 ،1993.
228. محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الأول، المجلد 28، يوليو/ سبتمبر، 1999.
229. محمد عبد الوهاب:- العنوان في النص القصصي-الاكتشاف والاختيار، مجلة آفاق عربية، ع18 ،1993.
-بينية العنوان في قصيدة السياب، الموقع والتحولات، مجلة الأقلام، ع36، 1999.
230. محمود الربيعي: "الشاعر والمدينة"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.

231. محمود الهميسي: براعة الايتهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، س27، ع313 ،1997.
232. محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع18، 1999.
233. مع امبرتوايكو: عبد الرحمان أبو علي، مجلة نزوى، ع14، 1998.
234. نبيلة إبراهيم: -"القارئ في النص، نظرية التأثير الاتصال" فصول، مج 5، العدد، 1984.
-"المفارقة"، مجلة فصول، مج 7، 1987.

خامسا: المعاجم والقواميس:

235. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج 2، ط 2، 1972.
236. ابن منظور: لسان العرب، الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2005.
237. أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللّغة، مادة عَنَّ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
238. أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، مج4، د.ط، 1960.
239. المعجم العربي الأساسي: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، د.ط، 1989.
240. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
241. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح محمد خير الدين البقاعين، الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط جديدة، 1995.
242. مجدي وهبة كامل: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، لبنان، د ط،1984.
243. محمد التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ج3، 1996.
244. المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية القاهرة، ط، 1998.

سادسا: المراجع باللغة الأجنبية:

245. Florence Mercier-leca : L'ironie, Evreux, Edition n°1 2003.
246. Gérard Genette, Seuils, Editions du Seuil, Paris, 1987.
247. Josep esa Camprubi, Sémiotique du titre, RS/SI, Association Canadienne de sémiotique, Vol: 23, 2003 N°1, 2, 3, p 91.
248. Leo H. Hoek, La marque du titre, Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton Publisher - The Hague – Paris - NEW YORK, 1981.
249. Pierre Schoentjes : Poétique de l'ironie, Edition du Seuil, 2001.

سابعا: مواقع وعناوين الكترونية:

250. http//www.waqfeya.com. 12/11/2016.

251. http:// www.nizwa.com.14/01/2017.

252. http://www.alimbaratur.com/All_Pages/Shaitalaika_Stuff/Shaitalaika61.htm
.
29/02/2017.

253. http//www.waqfeya.com.17/03/2017.

254. http://www.alimbaratur.com/All_Pages/Shaitalaika_Stuff/Shaitalaika61.htm
22/08/2016.

255. http//www.waqfeya.com. 22/05/2018.

المحتويات	الصفحة
شكر وتقدير	02
إهداء	03
مقدمة	04
مدخل: مفهوم المفارقة وأنواعها ووظائفها	11
أولا: المفارقة إشكالية المصطلح وتطور المفهوم	11
1-في التراث الغربي	13
2-في النقد العربي	21
ثانيا: المفارقة في التراث البلاغي العربي	22
1- تعريفها	22
2-حدود المفارقة مع الأشكال البلاغية الأخرى	24
ثالثا: طبيعة المفارقة وأبعادها	30
1-عناصر المفارقة	30
1-1-ازدواج المعنى	31
1-2-تنافر الإدراك	33
1-3-خداع الإدراك	34
1-4-ضحية الأثر	35
1-5-الذات المفارقة	36
2- لغة المفارقة	38
3 -أنواع المفارقة	39
4-وظائف المفارقة ودورها	40
4-1-دور صاحب المفارقة	42
4-2-دور القارئ	43
4-3-دور الضحية	44

الفصل الأول: العنوان والقصيدة في ميزان النقد الأدبي	47
المبحث الأول: مفهوم العنوان وعناصره	48
أولا: العنوان لغة	48
ثانيا: في الاصطلاح	49
ثالثا: **عناصر** العنوان وأجزاؤه	54
رابعا: مجالات العنوان	55
خامسا: أهمية العنوان	57
المبحث الثاني: القصيدة العربية (طبيعتها، جذورها ومنزلتها في النقد الأدبي)	64
أولا: مفهوم القصيدة	64
ثانيا: منزلة عنوان القصيدة في النقد الأدبي	67
المبحث الثالث: عنوان القصيدة وخصائص المعاصرة الشعرية	69
أولا: تصنيف العناوين في ضوء امتلاكها لنصيتها المستقلة (خارج السياق)	70
ثانيا: وظائف عنوان القصيدة العربية المعاصرة	76
المبحث الرابع: سمات عنوان القصيدة العربية المعاصرة	83
أولا: بروز العناية بالصياغة الفنية الإبداعية للعنوان	84
ثانيا: ميل العناوين إلى التعبير الموحي والرمزي، واتجاهها نحو الغموض والإغراب	87
ثالثا: استدعاء الأساطير والتراث الصوفي	89
رابعا: انتشار ظواهر أسلوبية معينة في صياغة العنوان	90
الفصل الثاني: دور المفارقة اللغوية في بناء عنوان القصيدة العربية المعاصرة	93
المبحث الأول: تجليات المفارقة اللغوية في بناء القصيدة العربية المعاصرة	94
المبحث الثاني: أنماط المفارقة اللغوية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	112
أولا: المفارقة اللفظية	112
1-إنجاز المفارقة اللفظية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	113
2-تصعيد المفارقة اللفظية	118

ثانيا: المفارقة الرومنسية	119
ثالثا: المفارقة الجدلية	129
رابعا: المفارقة التصويرية	131
خامسا: مفارقة النغمة	135
سادسا: مفارقة الإيهام	139
المبحث الثالث: دلالة المفارقة في عنوان القصيدة (نماذج تطبيقية)	143
المبحث الخامس: وظيفة المفارقة اللغوية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	151
أولا: الوظيفة البصرية والأيقونة	151
ثانيا: الوظيفة التشويشية	153
ثالثا: وظيفة تييسر أفق توقع القارئ ومفاجأته	155
رابعا: الوظيفة الإغرائية	156
خامسا: الوظيفة الشعرية	157
الفصل الثالث: جماليات المفارقة السياقية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	161
المبحث الأول: المفارقة السياقية بين دلالة العنوان ودلالة القصيدة	162
أولا: المفارقة الدرامية	164
ثانيا: مفارقات الأحداث	173
ثالثا: مفارقة المفاجأة	183
المبحث الثاني: المفارقة السياقية والتناص في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	189
أولا: التناص الديني	190
ثانيا: التناص الأدبي	193
ثالثا: التناص الأسطوري	197
المبحث الثالث: المفارقة السياقية بين دلالة العنوان وعتبات القصيدة	202
أولا: مفارقة عنوان القصيدة وغلاف الديوان	202
ثانيا: مفارقة العنوان وعتبة اللوحة المصاحبة	205

ثالثا: مفارقة العنوان والعتبات الافتتاحية	212
الفصل الرابع: آليات المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	220
المبحث الأول: الانزياح	221
أولا: الانزياح التركيبي للعنوان	222
1-الحذف	223
2-التقديم والتأخير	225
3- الانزياح الدلالي للعناوين	227
أ-التنافر الدلالي	229
ب-تراسل الحواس	231
ج-الانزياح الدلالي للألوان	232
د-تجسيد المجردات	234
هـ-إسباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني	235
المبحث الثاني: فن السخرية	237
أولا: مفهوم السخرية	237
ثانيا: آليات السخرية في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	245
1-التصوير الكاريكاتوري	245
2-الإلماع	247
3-التهكم الهجائي والهزل	249
المبحث الثالث: أبنية التضاد	254
أولا: مفهوم التضاد	254
ثانيا: نماذج عن التضاد المفارق في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	255
المبحث الرابع: الإيقاع المفارق	259
أولا: مفهوم الإيقاع الموسيقي	259
ثانيا: أنماط الإيقاع	259

1–الإيقاع الخارجي في عنوان القصيدة المعاصرة	260
2–الإيقاع الداخلي في عنوان القصيدة المعاصرة	262
3–التشاكل الإيقاعي	268
المبحث الخامس: القناع	271
أولا: مفهوم القناع	271
ثانيا: نماذج من أقنعة المفارقة في عنوان القصيدة العربية المعاصرة	273
الخاتمة	289
قائمة المصادر والمراجع	295

ملخص:

تتبدى المفارقة في مظاهر شّتى تّتصل بالوجود والمجتمع، ومن ثم تنعكس صورها في الأدب، وتتمّثل في أوجه الّتناقض والّتضاد في علاقات وأطراف يجب أن تكون متوافقة، وكذلك فيما يظهر لنا عكس حقيقته، حيث نرى العبث في الجد، والزيف في الحقيقة، ولهذا تّتصل المفارقة في كثير من صورها بالّتهكم والسخرية والدهشة والألم والإحساس بالفجيعة والمأساة. وتقوم المفارقة على أساس أن ما نسّلم به وما نقبله هو أمر لا يجب أن نسّلم به من وجهة نظر موضوعية. فالمفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والّتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تّتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف. وتمّثل المفارقة آلية من آليات بناء عنوان القصيدة العربية المعاصرة، ومن ثم تمّثل دراستها آلية من آليات تحليل النص الشعري. وتكمن أهمية هذا البحث في قراءة عتبة من عتبات القصيدة العربية المعاصرة، هو العنوان في ضوء مصطلح حديث هو المفارقة.
الكلمات المفتاحية: المفارقة؛ العنوان؛ الانزياح؛ القصيدة؛ السخرية.

The abstract:

The paradox is manifested in various manifestations related to existence and society, and then its images are reflected in literature, and are represented in contradictions and contradictions in relationships and parties that must be compatible, as well as in what appears to us the opposite of its reality, where we see tampering with the serious, and the falsehood in fact, and for this the paradox is related to Many of her pictures are taunted, ridiculed, amazed, painful, bitter and tragedy. The paradox is based on the premise that what we acknowledge and what we accept is something that we must not recognize from an objective viewpoint. The paradox is based on denouncing the difference and the disparity between the conditions that would have been agreed and matched, or in a corresponding expression based on the assumption of the necessity .

Key words: irony, title, displacement, poem, satire.